MAISON DU LIED DE MOSCOU

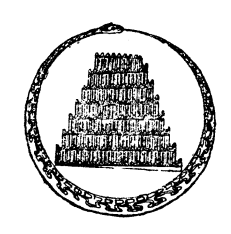
MCMXII

CONCERTS DE MARIE OLÉNINE D'ALHEIM

À MOSCOU KHARKOV PARIS LONDRES

5IÈME CONCOURS INTERNATIONAL


113



1912.

Concerts

de

Marie Olénine d'Alheim.

Les Concours de la „Maison du Lied".
Sixième Concours international.

„La Maison du Lied":
22, Boulevard de Smolensk
à Moscou.

Les billets pour les Concerts de Moscou (6 roubles 10 à 1 rouble 10) sont en vente dans les magasins de musique Guttheil, Société d'Edition musicale russe, et „Symphonie".

A Paris, les concerts de la „Maison du Lied" sont organisés par l'Administration de Concerts A. Dandelot (83, rue d'Amsterdam).

A Londres, par l'Agence de Concerts Daniel Mayer, Chatham House, George-street, Hanover-Square, Londres W.

Товарищество типографіи А. И. Мамонтова.
Москва, Леонтьевскій пер. д

I.

Moscou.

Le Lied. *M. O. d'A.*
Programme du Premier Concert (Balladenabend).
Campagnes anglaises.—Campagnes françaises.—Campagnes russes.
Programme du Deuxième Concert.
M. Claude Debussy et Moussorgski.—Verlaine et Villon.
Hugo Wolf.—Sa vie.
La fleur tombée du ciel (Andersen).
Programme du Troisième Concert.
Wagner et M-me Wesendonk.—Les cinq Lieds de 1857—1858.
Programme du Quatrième et dernier Concert.

I.

Le Lied.

Le Lied et le Théâtre. — L'Artiste-créateur. — L'Interprète. — Le Public. — A la „Maison du Lied".

Le lied est considéré, trop souvent et bien à tort, comme une forme d'art secondaire, proche parente, certes, du fastueux opéra, mais une sorte de parente pauvre, tenue à distance, servie la dernière, et sans trop de cérémonie. Cela tient à plusieurs raisons, dont les principales seraient, nous semble-t-il: la négligence avec laquelle de certains compositeurs mettent „en musique", assez à l'étourdie, les poésies les mieux venues ou les plus difformes, au hasard des rencontres; le dédain de nombre de chanteurs de thèâtre pour les „paroles et musique" non soufflées, mais lues; l'inconscience que les interprètes de lieds apportent trop souvent dans la rédaction de leurs programmes; et le fait indéniable, et très-surprenant, que beaucoup d'entre eux se sont consacrés à la carrière du concert, non par vocation, mais en en faisant un pis-aller, pour s'être vu fermer celle du théâtre.

Quoi qu'il en soit, cette méconnaissance de la valeur réelle du lied est des plus préjudiciables aux intérêts supérieurs de l'art.

C'est peut-être, en effet, par le lied, que se fait le plus aisément, le plus sûrement, dans une intimité pour ainsi dire familiale, cet accord entre l'artiste créateur, l'interprète et le public, qui seul donne une vie réelle aux œuvres.

Le lied permet au plus grand nombre de se rendre compte de l'idéal du poëte, en faisant sonner des vers, toujours faits pour l'oreille et jamais pour les yeux, et du musicien, en révélant ses sentiments dominants, ici dilatés en joie, là cruellement contractés par la douleur.

Il est aisé, au reste, de préciser la place du lied dans le monde des réalisations musicales: elle est entre la musique purement instrumentale (symphonique et *dite* de chambre) et la musique de scène.

Les instruments nous font entendre cette musique intérieure, dont les voix ne se peuvent accommoder des accents du langage, fût-il le plus génialement poétique.

Le lied fait intervenir dans le concert la voix humaine, non la voix supposée d'un héros imaginaire, mais la voix de l'artiste surprise en ces élans où il nous confie les secrets de sa vie ou de sa méditation, faits pour nous émouvoir étrangement, si ces secrets sont aussi les nôtres, alors même que la nature nous a refusé le pouvoir d'en faire l'aveu sublime.

Cette voix du Poëte-Musicien est absente de la Tragédie lyrique. La tragédie est le retentissant écho du *Fiat lux*, prononcé par lui quand l'œuvre était encore dans le néant. Les voix humaines et instrumentales qu'on y entend sont les voix d'un monde, qui révèle, en la couvrant de voiles épais aux plis harmonieux, la volonté de l'artiste créateur. Aux voix qui font parler les sentiments purs s'opposent fatalement, de par les lois mêmes du théâtre, qui vit de contraste, les voix des sentiments déviés, adultérés, contrariés: Siegfried et Mime, Elsa et Ortrude, Orphée et les forces infernales, Suzanne et Marthe. S'il fallait chercher une exception, on ne la trouverait, croyons-nous, que dans la dernière des grandes tentatives (et réussites), dans *Pelléas et Mélisande*, où Golaud, malgré ses emportements de rage jalouse, est présenté, au même titre que les deux autres personnages, comme la victime des mystérieuses destinées.

La pureté, c'est là ce qui rapprocherait l'âme de ce drame de l'esprit du lied; mais ce qui l'en différencierait encore, c'est que nous n'avons, et ne pouvons avoir ici, que les voix d'une création, non la voix du créateur.

* * *

Par ces quelques considérations, on peut voir que nous restons convaincue que l'interprétation du lied constitue une „spécialité" et que nous nous tenons aussi éloignée que

possible des théories, qui veulent, l'une, que le chanteur se serve du lied pour le recréer à son propre usage, en tirer des effets de voix et substituer son enthousiasme, vrai ou joué, à celui du poëte—l'autre: que sa voix, dépouillée de son humanité, vibre „comme un instrument".

L'interprète du lied incarne la personnalité même du compositeur, et c'est la conscience de ce rôle, qui doit l'amener peu à peu à comprendre les difficultés de sa mission; à pénétrer l'œuvre dans ses moindres détails; à ne rien détourner d'elle à son profit; à ne pas traduire, mais à émettre, comme s'il jaillissait dans le moment même, le cri du poëte. L'interprète ne réincarne pas une création du poëte, mais le poëte lui même. Il lui faut, sans impatience, en gardant tout son sang-froid, en laissant faire et les œuvres et le temps, préparer l'atmosphère de la salle; la nettoyer de tout esprit impur; fixer l'attention des auditeurs; et, quand il les juge conquis, bénéficier de cette conquête au profit de celui qui seul a le droit de parler. Lui, dès lors, de parler à cœur ouvert, non à nous, considérés en tant que foule; mais à nous comme à des amis choisis, capables de comprendre à demi-mot les confidences les plus intimes. Songeons au désespoir de Schubert, s'écriant qu'il est fou de penser qu'un homme puisse faire partager ses sentiments à un autre, en en donnant pour preuve ce fait que ses lieds les plus douloureux, où saignaient ses blessures, étaient justement ceux qui procuraient le plus de „plaisir" au public.

Le souci de l'interprète ne doit pas être de „triompher" dans l'interprétation d'un lied, mais de tâcher de le „rendre", tel qu'il fut donné.

L'interprète n'est pas un sage qui permet à l'homme de génie, le fou, de prendre contact avec la foule en le menant en laisse et réprimant ses gestes; il est un fou comme lui et sa folie se caractérise comme la sienne: elle diffère de la folie vulgaire, en ce qu'elle a horreur de toute „simulation".

* * *

En ce qui concerne le public, il est à souhaiter qu'il vienne aux récitals de lieds, non pour voir en habit noir ou robe de soirée ses favoris du théâtre; mais pour entrer dans l'intimité de ces élus d'entre les hommes, qui, le plus souvent soumis aux plus dures épreuves de l'existence, n'en ont

pas moins gardé, jalousement, la foi dans leur idéal; et pour s'associer à cet effort de beauté où poëte et musicien le convient. Qu'il se rende compte de sa mission dans l'œuvre d'art dont il est un des facteurs essentiels; car sans sa collaboration, non passive, mais au contraire ardemment active, l'œuvre reste à l'état de lettre morte.

On ne demande pas au public, à coup sûr, de se rendre au concert comme en un sanctuaire, pour y recueillir la manne. Une assez longue expérience nous permet d'affirmer que les milieux hostiles, (peut-être en ce qu'ils rappellent les milieux mêmes où naquirent les œuvres les plus vibrantes), permettent souvent de donner les meilleurs concerts.

S'il est doux pour tous de se trouver vis-à-vis d'un auditoire ami, gagné d'avance, confiant, certain de se distraire ou de s'instruire, cela peut l'être surtout à ceux qui dans l'art mettent au premier plan ce qui ne doit ne nous en revenir que *par surcroît:* [1]).

Pour moi je suis plus fière et fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.
Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchaîner un esprit de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné,
C'est là ce que je veux....

Si ces joies me furent refusées à Paris et à Bruxelles, qui m'accueillirent si généreusement à mes débuts, lorsque j'y produisis les œuvres de Moussorgski, et, quatre ans après, à Moscou, qui finit par imposer ce maître méconnu à la Russie entière; je les éprouvai, et furieusement âpres, à Pétersbourg; et, dois-je le dire? le premier de mes concerts là-bas, qui se passa dans un silence hostile à l'accueil glacial, et se termina par des ovations enthousiastes. m'est aujourd'hui mon plus cher souvenir.

J'étais sûre, désormais, de ne m'être pas trompée; car j'avais pu, au cours de cette épreuve vraiment pénible, constater comme les sentiments paisibles, qui sont les trésors cachés du lied, la confiance, le désir, la force, l'intelligence, l'équilibre, l'amour, le sens du réel qu'il faut at-

[1]) Schumann.

teindre, peuvent faire sortir de leurs cachettes la vanité, l'illusion, la colère, la paresse d'esprit à comprendre ce qui est neuf, la haine, l'attachement aux traditions surannées; mais pour les vaincre, soit en les exaspérant jusqu'à leur faire montrer leur impuissance, soit en les ramenant à leur initiale et finale pureté.

Ce pouvoir est peut-être la plus grande des prérogatives de l'artiste: ses œuvres sont le plus souvent l'écho de combats intérieurs analogues. N'est-ce pas Beethoven qui, lorsqu'on lui demandait d'où il tirait son inspiration, répondait un jour: „Le plus souvent, de la colère"?

Je sens cela d'autant plus profondément en ce moment, que je sors d'une crise de ce genre, dont je dois la confidence à ceux qui, depuis plusieurs années, me font l'honneur de tenir même chemin que moi. Nous avons, certes, les uns et les autres, fait tous nos efforts pour garder les positions gagnées; conserver à Moussorgski la place qu'il a conquise en nos cœurs; étendre le besoin du *parler franc à bout portant*, qui était le sien, aux œuvres des autres musiciens, qui exprimèrent toujours, en d'autres termes, des vœux identiques. Et pourtant, nous n'avons pas fait tout ce que nous devions. J'ai bien tenté, par exemple, plusieurs fois, d'interpréter (la première fois, ce fut à l'heure même de sa mort, en février 1903) quelques-uns des lieds de Hugo Wolf, mais je n'ai jamais osé leur faire la part qui leur revient. Et ce n'est qu'après une épreuve pénible, le sentiment affreux d'une trahison tacite, que je viens vous demander d'approcher plus encore cet homme de génie, et de faire vôtre son œuvre en l'admettant en vous.

Il est vraiment douloureux de constater que les meilleurs d'entre nous, capables de discerner, sous les formes nouvelles, variées à l'infini, la voix du véritable artiste, se laissent pourtant à un moment gagner par le sommeil, jusqu'à fermer leurs oreilles aux appels de l'éternel exilé!

Nous avons d'autres dettes. Debussy non plus n'a pas eu, à la „Maison du Lied" l'accueil auquel il a droit. Je sais bien qu'il y a une grande difficulté à vaincre, en ce qui le concerne: la langue française déroute souvent les étrangers, dès qu'elle ne se borne pas à fredonner les airs du bon vieux temps.

Wagner disait d'elle: „Nous nous servons de notre langue

allemande pour parler; c'est leur langue qui parle aux Français". La musique vocale française, qui, après un passé plus glorieux qu'on ne le croit, semble s'armer pour de nouvelles et éclatantes victoires, doit précisèment beaucoup à sa langue, humble, modeste—mais si douce, et gaîment lumineuse; aussi faut-il habituer l'oreille à ses accents, et se laisser gagner: l'on verra quelles subtiles révélations sont le prix de cet effort.

Le silence relatif que j'ai gardé sur l'œuvre de mon frère Alexandre Olénine prouve assez que ce n'est pas par des considérations étrangères à l'art que je lui fais, cette fois, la part si belle dans ces concerts. J'estime que dans un moment où les plus précieuses valeurs en chants populaires russes sont détournées de leurs voies naturelles et contrefaites, il est de mon devoir de faire connaître l'œuvre sincère d'un homme qui s'est voué, en suivant simplement sa nature, à ce but: faire entrer dans les préoccupations de ceux qui voient en l'art musical autre chose qu'une pose ou une science, la mélodie nationale, avec toute sa saveur originale et son goût de terroir. L'étranger a fait à ses chants le meilleur accueil. La fleur du pays ne peut que gagner en prenant racine sur le sol natal.

Tout ceci n'est pas pour m'assurer la faveur du public, avant de l'engager dans de nouvelles voies. Le public conscient doit, pour le plus grand bien de l'art, apporter au concert un esprit de résistance, et ne se laisser gagner que s'il est désarmé par la présence de l'être intime, innommable, qui veille en chacun de nous, qui ne s'extériorise jamais, mais se fait reconnaître par le timbre particulier des voix intérieures.

M. O. d'A.

Premier concert (Balladenabend) donné à la Salle de l'Assemblée de la Noblesse le Mardi 31 Janvier/13 Février.

I.

Der Rattenfänger (Goethe).—	Hugo Wolf.
Die wandelnde Glocke (Goethe). Der arme Peter (Heine). 1. Der Hans und die Grete. 2. In meiner Brust. 3. Der arme Peter wankt vorbei. Belsatzar (Heine). Zwei Brüder (Heine) Die beiden Grenadiere (Heine). Abends am Strand (Heine).	Schumann.
Der Fischerknabe.—Der Hirt—Der Alpenjäger. (Schiller).	Liszt.
Waldesgespräch (Eichendorf).	Schumann.
Erlkönig (Goethe). Gruppe aus dem Tartarus (Schiller). Der Atlas (Heine).	Schubert.

II.

Ночной смотръ (Жуковскій).—La Revue de Minuit (Joukovski).	Глинка. (Glinka).
Палладинъ (Жуковскій).—Le Paladin (Joukovski).	Даргомыжскій. (Dargomyjski).
Море.—La Mer.	Бородинъ. (Borodine).
Менискъ (Майковъ).—Le Pêcheur (Maïkov).	Ц. Кюи. (César Cui).
Баллада (Голенищевъ-Кутузовъ).—Aprés la Battaille (Golenitchev-Koutouzov).	Мусоргскій. (Moussorgski).

Пѣсни и Пляски Смерти.

(Голенищевъ-Кутузовъ).

Серенада. La Sérénade. Колыбельная. La Berceuse. Трепакъ La Mort et le Paysan. Полководецъ. La Guerre.	Мусоргскій. (Moussorgski).

II.

Les Chansons populaires.

I.

Campagnes anglaises.

Nous demanderons à Purcell, l'un des premiers en date parmi les musiciens anglais, de préparer l'atmosphère favorable à l'évocation des campagnes d'Angleterre. Ses nymphes et ses bergers sont, dans la trame de la tragédie lyrique où ils figurent, compatriotes et contemporains de Didon et d'Enée, mais la couleur du temps qu'imprègnent à l'œuvre le rythme et la double sonorité de la langue et de la musique s'étend aussi à l'ambiance: ces nymphes et ces bergers se bornent à jeter, dans les brumes d'une matinée printanière, sur un sol britannique, cette note d'archaïsme que l'on retrouve si souvent dans les paysages des anciens maîtres.

Purcell, né en 1658, mort en 1695, appartient à l'élite de ces compositeurs qui, morts jeunes, ont pourtant marqué leurs œuvres du sceau indélébile qui donne l'immortalité.

Purcell compte dans son ascendance artistique les maîtres francais qui inspirèrent également Bach, mais surtout les compositeurs anglais. parmi lesquels il faut citer: John Jenkins et Matthew Locke. Quant à celui qui lui donna les éléments de son art et guida ses études, ce fut Pelham Humphreys „que Charles II envoya à Paris pour travailler sous la direction de Lulli et qu'à son retour Pepys dépeignit dans son journal comme un *absolute monsieur*" [1]).

---

[1]) Shedlock.—Rapport au congrès international de musique tenu à Paris en 1900. Publié par les soins de M. Jules Combarieu. Paris, Fischbacher.

Ceux qui ont suivi nos concerts ces dernières années connaissent la saveur toute particulière des mélodies écossaises. Les chansons qui figurent à ce programme ont été harmonisées par Beethoven, Max Bruch, Gretchaninof, S. Tolstoï [2]), Alexandre Georges [3]) et Paul Vidal [4]).

Nous attirons l'attention du lecteur sur cette page de Carlyle, où le génie de Burns et le caractère de la chanson sont si admirablement mis en valeur:

„Les morceaux de beaucoup les plus soignés, les plus complets et les plus véritablement inspirés de Burns se trouvent, sans conteste, parmi ses *Chansons.* C'est là que, bien que par une petite ouverture, sa lumière brille le plus pleinement, dans sa beauté la plus élevée et dans sa clarté pure et ensoleillée. La raison en est peut-être que la chanson est une sorte de composition brève et simple, et qu'elle n'exige rien tant pour sa perfection qu'un pur sentiment poétique, une pure musique du cœur. Cependant la chanson a ses règles comme la tragédie; des règles qui, dans la plupart des cas, ne sont même pas soupçonnées. Nous pourrions écrire un long essai sur les chansons de Burns, que nous estimons de beaucoup les meilleures que l'Angleterre ait encore produites: car, en vérité, depuis l'ère de la reine Elisabeth, nous ne sachons pas que, par ailleurs, quoi que ce soit de vraiment digne d'attention ait été accompli de ce côté-là.

„A la vérité, nous avons assez de chansons faites „par des personnes de qualité"; nous avons des madrigaux de table, creux et d'un éclat factice; maint discours rimé „selon la veine coulante et diluée d'Ossorius, l'évêque portugais", riche en mots sonores, et, quant à la morale, mêlé peut-être de quelque teinte de sensualité sentimentale; toutes choses que force gens essaient sans cesse de chanter; bien que, pour la plupart, nous le craignons, la musique n'en vienne que de la gorge, ou tout au plus de quelque région qui

---

[2]) Les dix mélodies harmonisées par le comte S. Tolstoï, qui ont reçu l'un des prix du 3-e Concours, de la „*Maison du Lied*" ont été éditées par la Société russe d'Edition musicale

[3]) Parue dans le recueil publié par la *Maison du Lied*: Sept chansons populaires. Jurgensohn, éditeur, à Moscou.

[4]) Parue dans le recueil publié por la *Maison du Lied*: Quatre chansons écossaises, Jurgensohn éditeur à Moscou.

n'est point, il s'en faut assez, celle de l'*âme*. L'âme, ce n'est point là, mais dans certains limbes vides de l'imagination, ou même dans quelque domaine contesté et mal défini des confins du système nerveux, que la plupart de ces madrigaux et discours rimés semblent avoir leur origine. Il ne nous faut pas nommer ces choses avec les chansons de Burns. Indépendamment du sentiment clair, viril, profondément éprouvé qui règne toujours dans *sa* poésie, ses chansons sont bonnes à un autre point de vue; dans la forme aussi bien que dans l'esprit. Elles n'ont pas l'air d'être faites pour être mises en musique, mais elles sont réellement et en elles-mêmes de la musique; elles ont reçu la vie et ont pris forme dans le milieu de l'harmonie, comme Vénus sortit du sein de la mer. Le récit, le sentiment, n'est point détaillé, mais suggéré; non pas *dit*, ou débité, en une plénitude et une cohérence rhétoriciennes; mais *chanté* en capricieux coups de verve, en allusions passionnées, en sous-entendus fantasques, en *modulations*, non de la voix seulement, mais de l'âme entière. Nous considérons ceci comme étant l'essence de la chanson; et qu'il n'est pas de chanson, depuis les petits couplets et, pour ainsi dire, les miettes de chanson, dont Shakespeare a çà et là négligemment parsemé ses pièces, qui remplisse cette condition à un degré approchant de celui où le font, pour la plupart, celles de Burns. Une telle grâce et une telle vérité de mouvement extérieur aussi présupposent, en général, une force et une vérité correspondantes de sentiment et de sens intérieur. Les chansons de Burns ne sont pas moins parfaites sous le rapport de la première qualité que de la seconde. Avec quelle tendresse il chante, pourtant avec quelle véhémence et quelle largeur! Il y a un gémissement perçant dans sa douleur, le ravissement le plus pur dans sa joie, il brûle de la colère la plus sévère, ou rit avec la gaîté la plus bruyante ou la plus espiègle; et pourtant il est suave et doux, „suave comme le sourire d'amants passionnés qui se retrouvent, et doux comme leurs larmes de séparation!“ [1])

---

[1]) Carlyle. Essais choisis de Critique et de Morale, traduits par Edmond Barthélemy, Paris. Mercure de France. L'étude de Carlyle a paru dans „Edinburg Review“ № 96.

II.

Campagnes françaises.

Il n'y a pas, en art, à compter avec les seules grandes individualités, qui sont en général en désaccord avec un temps qu'elles devancent; les siècles ont aussi leurs voix. On les entend plus ou moins distinctement; on a parfois la sensation qu'elles se sont perdues dans l'éloignement, pour ne plus revenir, et soudain, elles sortent du silence avec une fraîcheur et un entrain qui nous surprennent et nous charment étrangement.

Il en est ainsi pour le XVII-ème et le XVIII-ème siècle de France, en ce moment; musettes, brunettes et pastorales nous donnent une sensation de grâce juvénile et saine, qui retrempe nos esprits, un peu lassés par le grand effort romantique du dernier siècle.

Et rien n'est peut-être plus propice aux intérêts de la poésie et de la musique françaises que l'intervention inattendue de ces voix joyeuses, qui, de quelques mots à l'oreille, viennent détruire tant d'idées fausses et routinières, dont les commentateurs avaient brouillé notre vue. Que ces accents spontanés d'une Muse bon enfant nous amusent quelques jours encore, et les vers et les proses de Molière, de Racine, de La Fontaine, se lèveront des pages stéréotypées qu'on ânonne, en se douant à nouveau de leurs sonorités musicales, révélatrices d'un état d'âme subtil et profond dont la langue française est l'instrument naturel et parfait.

Après les brunettes, les musettes et les pastorales des bergers enrubannés, à perruques blondes et talons rouges, voici la voix du peuple, la voix du grand anonyme, le plus sûr inspirateur des musiciens de génie, qui garde à travers les siècles, sans les noter autrement que dans sa mémoire, et sans les chaffourer de gloses, tout ce qui se moissonne et vendange, de blé et de vigne, sur la bonne terre, sans culture peut-être, mais bien exposée aux rayons du soleil et duement arrosée par les eaux du ciel et de la montagne.

Maurice Ravel a écrit l'harmonisation de ce chant du Limousin, qui sonne aussi, dit-on, en Bretagne. Vincent d'Indy nous apporte cette *Pernette*, qu'on a entendue un peu partout, et depuis bien longtemps, sur les terres de France, non seulement en Vivarais, mais en Lyonnais, en Dauphiné,

en Provence, en Savoie, en Quercy, en Bretagne et „aussi delà les Monts“, en Piémont et Catalogne.

On en retrouve l'air ailleurs encore, à l'église, dans l'octave de *l'Ascension*, l'antienne de *Magnificat* du lundi de la Pentecôte—et dans le choral de Bach *„Jesus Christus unser Heiland“* auquel le maître revint plusieurs fois avec amour, pour l'inscrire enfin dans la suite des sept chorals „qui“ nous dit M. Vincent d'Indy „fut la dernière œuvre et comme le testament artistique de ce père de la musique moderne“.

Procession, de César Franck.—Et voici une impression, notée avec amour, d'une de ces fêtes religieuses d'hier, qui ne vivent plus que dans le souvenir. Elles étaient, dans leur simplicité naïve, d'autant plus émouvantes pour l'artiste que la voix de l'homme ne sonne plus guère dans le plein air, sous le ciel de France. L'énergie humaine, lorsqu'elle ne tend qu'au gagne-pain, se condamne au silence.

III.

Campagnes russes.

Après l'antique et brumeuse île des cygnes et les coins de France intimes et doux, voici la plaine. La voix de l'homme change avec la nature—mais ce qu'il chante ne varie pas. Et c'est une joie réconfortante de voir l'esprit de la terre trouver des formes à l'infini, suivant la race, l'âge et la saison, le pays, la nature et les cultures du sol, pour traduire ce qui ne change ni ne varie dans l'homme, le flux et reflux de ses sentiments intérieurs. Et c'est un souffle pur qui s'élève en se chargeant, comme le vent, des senteurs de la mer, de la montagne—ou de la plaine. Et si l'on voit comme soudain ce souffle, dans les miasmes des agglomérations humaines, se corrompt facilement et comme les aveux mystérieux de l'esprit, qui s'affirmait en joie tandis que le corps peinait en labeur, se transforment vite en désolantes rengaînes, on comprend les soins diligents, l'intelligence avisée, le tact dont il est besoin pour que les fleurs sonores du *folk-lore* ne s'étiolent pas en passant des champs à la ville.

Elles peuvent y garder leur fraîcheur, si elles arrivent dans leur propre terre, c'est-à-dire, ici, dans des harmonies appariées à celles qui les firent naître. Aussi est-il précieux

qu'un musicien, qui vécut toute sa vie en pleine nature, dans un pays où les chants sourdent de terre aux heures de travail, bercent l'enfance, glorifient les fiançailles, saluent ceux qui partent pour la guerre, et pleurent les morts, recueille ces chants et leur prépare, de main pieuse et savante sans pédantisme, une armure assez souple pour ne les point gêner dans leur allure, assez solide pour les défendre contre l'inintelligence et la corruption.

* * *

A ce contact persévérant et passionné avec la Muse de l'homme de la terre, l'artiste a gagné lui même le don de la rapsodie: non seulement quelques-uns de ses chants, inspirés par cette Muse, ont pris d'eux-mêmes leur envol dans le plein air au point de pouvoir être recueillis quelque jour par des phonographes en veine d'enquêtes, mais d'autres se sont formés pour dire les douleurs et les joies de l'âme cultivée qui, renonçant aux villes et à l'esprit qui se dégage des écoles, des bibliothèques et des musées, s'est épris d'un amour ardent pour la terre, l'aimant entière et toute, dans son plein et dans son vide, et sous tous ses aspects, et sous toutes ses vêtures, de la parure printanière au linceul hivernal. Athéisme et déisme, monarchisme et anarchisme, „scientisme“ et impressionisme et tous *ismes* qui fatalement empoisonnent les hommes de nos jours tant soit peu cultivés, il a tout confronté avec la nature, qui lors se révélait à lui, tantôt d'un mutisme tel qu'il se fallait croiser les bras comme elle et se taire, tantôt avec une voix si insinuante et volontaire à la fois qu'il fallait chanter, tantôt royale et conduisant les nations à ses fins sous le fléau, ou tumultueuse et déchaînée, sans loi ni joug, tantôt réfléchie en ses moindres gestes ou spontanée, folle, ruée à la vie pour jouir des jeux de la lumière et des caresses du feu.

Pour éprouvées qu'elles eussent été par l'artiste, on ne trouve pas dans son œuvre trace de ces luttes romantiques. Il lui eût fallu pour les dépeindre les fulgurances à la Liszt, adoré comme un dieu, ou les magnificences magiques du culte wagnérien, dont il n'est pas un fidèle, et toutes les ressources harmoniques des musiques d'Occident. Or rien de ceci n'émane des plaines russes, des villages dormeurs aux fumées paisibles, des rives sablonneuses du grand fleuve ou de la grâce attristée des bois de bouleaux.

Il faut la montagne, la forêt romantique et la rumeur des villes.

Aussi ne trouve-t'on ici (et c'est le témoignage de l'absolue sincérité de cet art), dans la voix de l'homme et dans celles qui l'accompagnent, que les sillages tranquilles que font, en vibrant en plein air ou dans la paix de la demeure, les sentiments les plus intimes de l'âme russe, sans enchevêtrements savants ni harmonies tourmentées. Si les lignes mélodiques se brisent dans l'émoi, de quelque sentiment impétueux, c'est avec la naïveté, le laissez-aller des gestes qui ne vous sont pas familiers, qu'on sent un peu gauches, et qui vous étonnent par là, mais que la nature vous fait faire, non une pose, et qui doivent garder cette gaucherie, pour être vrais.

L'automne,—c'est ici la saison de prédilection—comme elle l'est au reste, pour le paysan. Pour celui-ci elle dit la fin de la „Strada", de la „Passion", de la rude accolade avec la terre, qui après un long sommeil, vècut d'une vie fiévreuse, qui vous fit haleter apres elle. Pour le poëte elle est la saison du travail, de la rentrée en lui même, après l'animation de l'été. Il retrouve la solitude dans la demeure silencieuse et morne et le désir de chanter, d'exprimer cette indéfinissable angoisse que jette en vous le trouble de la nature, avec ses alternatives de ciels brumeux et clairs, ses bourrasques soudaines, ses pluies froides, ses brusques tombées de neige.

La terre natale! c'est ici la voix même de cet amour où toutes les formes de l'amour semblent se fondre, du plus filial au plus passionné. Et cette terre natale est assurément favorable à l'éclosion d'un musicien. Les lignes fluides de ses paysages, les grands fleuves avec leurs crépuscules fantastiques où l'on voit les brumes se mouvoir sur les rives en théories d'ondines, les pâturages à perte de vue et leur peuple innombrable de bêtes sans gardiens, les ciels changeants, la magie des printemps sortant parés et fleuris de la longue nuit d'hiver, la soudaineté et la violence des orages, les bourrasques automnales, les chasse-neiges, tout ce qui fait l'essentiel de cette beauté, tour à tour souriante et tragique, échappe aux pinceaux du peintre et ne saurait trouver sa vraie couleur que dans la musique.

Les choses et les êtres, d'autre part, prennent en ces

jeux indicibles de la lumière le caractère énigmatique à la fois, attachant et troublant, des symboles.

Et la voix humaine, ici, s'ajoute à toutes ces voix, non dans le désir de les traduire et de chercher un sens à leur mystére, mais par un élan irrésistible et tout d'instinct. Et le geste est à la fois si humble et si sûr que l'on peut dire, en présentant ces chants: voici de la terre de là-bas, telle que l'ont faite et la travaillent le soleil, les eaux et l'air de chez nous, et voici la voix qu'elle prend, dans l'homme.

Deuxième concert donné à la Salle de l'Assemblée de la Noblesse le Jeudi 16/29 Février.

I.

Campagnes anglaises.

Nymphs and Shepherds (Pastorale) — Purcell.

Scottish Songs (Burns) p. f. accompagnement by:

Mary Morison.	Beethoven.
Auld Rob Morris.	Max Bruch.
Bannocks o'Bearmeal.	Gretchaninof.
Out over the Forth.	Serge Léon-Tolstoï.
Ye banks and braes.	Alexandre Georges.
Mac' Pherson's Farewell.	Paul Vidal.

Campagnes françaises.

Musette du XVII-e sècle. Pastorale du XVII-e siècle Brunette (extraite du recueil imprimé en 1703 par Christophe Ballard.) Chanson à danser, air populaire du XVII-ème siècle.	Harmonisations de Perilhou.
Chanson du Limousin.	Maurice Ravel.
Pernette, chanson du Vivarais.	Vincent d'Indy.

—

Procession (Brizeux). — César Franck.

Campagnes russes.

Изъ „Улицы“—Du recueil: „La route“.
a. Venez, jeunes filles!
b. Sa chaussure, le diable l'a faite!
c. Dans le pré.
Изъ „Хаты“—Du recueil“: La Vie d'une femme.
a. Trois aulnes dans les champs.
— А. Оленинъ. (A. Olénine).

II.

Осень.—L'automne.

Запѣвка (Жемчужниковъ).—Prélude (Jemtchoujnikof).
Грезы.—Rêves.
На яву (А. Толстой).—Nuit de tristesse (A. Tolstoï).
Просвѣтъ.—L'éclaircie.
Непогода (Кольцовъ).—La Bourrasque (Koltzof).
Одиночество.—Solitude.
Туманы.—Brouillards.
Подъ снѣгами.—Sous la Neige.

Родина.—La terre natale.

Ночлегъ въ деревнѣ.—La Demeure.
Словно какъ мать (Некрасовъ).—Retour au pays.
Дядя Власъ (Некрасовъ).—Le Pélerin.
Дорога.—La Route.
Вѣтеръ.—Le Vent.
Рѣка.—Le Fleuve.
— А. Оленинъ. (A. Olénine).

III.

Claude Debussy et Moussorgski.

„On verra bien qn'il n'a rien inventé!“ s'écriait un jour, à la veille d'un des premiers récitals Moussorgski, un adversaire déclaré de M. Claude Debussy. Le reproche de n'avoir rien „inventé“ est maladroit, car c'est l'„invention“ de ce que notre esprit ne comprend pas qui nous irrite. Des personnes fort indifférentes à l'art, et d'un naturel peu expansif, prennent bien souvent comme une offense personnelle, dont elles voudraient avoir raison, le fait d'entendre passer au-dessus de leur tête, en des harmonies inaccoutumées, un „quelque chose“ d'indéfinissable qui leur échappe, mais qui soudain tout autour d'elles fait taire les bruits du monde, charge les fronts d'une pensée grave, met sur les lèvres le sourire de l'âme en éveil, trouble, émeut, transporte d'enthousiasme.

M. Claude Debussy, à coup sûr, compte Moussorgski dans son ascendance artistique. L'art de l'un et l'art de l'autre ont comme un air de famille. Mais la ressemblance n'est pas une ressemblance physique: l'expression seule, qui révèle le fond de la pensée, témoigne chez tous deux d'une égale et insurmontable horreur pour tout ce qui est de convention et d'habitude, et d'une attirance, par contre, singulière pour ce qui est neuf, franc et spontané.

M. Claude Debussy n'a rien pris à Moussorgski. Nul ne peut s'approprier ce que donne Moussorgski, et dans la forme où il le donne, car l'art de Moussorgski, où il excellait, consistait à se livrer lui-même, en un geste qui fût sien, et le restât. Il était fait comme cela. M. Claude Debussy est fait comme lui. A cela se borne la ressemblance. En y ajoutant toutefois même fermeté dans la conviction, même ardeur à

la poursuite de l'idéal, même combattivité contre les adversaires, même patience devant l'obstacle, même peur instinctive de toutes formules, non seulement de celles que l'école a poinçonnées pour en tolérer l'usage, mais de celles qu'à leur insu ils pourraient avoir tirées de leur propre fonds.

„La musique est un total de forces éparses. On en fait une chanson spéculative! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien; il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de notre traité... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites; jamais celle qui est incrite dans la nature... A quoi bon votre art incompréhensible? Ne devriez-vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à un coffre-fort?.. Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues... On vous salue d'épithètes somptueuses et vous n'étes que malins!..“

Qui dit cela? Evidemment Moussorgski, dans une lettre à W. Stassof. A moins que ce ne soit M. Debussy, faisant parler M. Croche?

Le dégoût de Moussorgski et de Debussy pour les formules consacrées les porte souvent à des jugements criants d'injustice contre les œuvres d'un grand nombre de leurs prédécesseurs et contemporains.

En cela, ils se laissent aller à la nature. La nature, en les faisant indépendants, les a exposés à toutes les inimitiés; et celles qui escarmouchent et ne donnent que des coups d'épingle; et celles qui, solidement piétées sur le sol et bien massées, gardent tous les chemins de la gloire sans oser s'y aventurer elles-mêmes. La nature qui voulait voir ces deux artistes vainqueurs dans ce combat inégal (son vœu du moment!) les a armés pour leur défense, en leur mettant au cœur l'horreur instinctive de tous ceux dont les gestes sont étudiés.

Ou l'ont trop été par d'autres.

Verlaine et Villon.

Ils devaient attirer Claude Debussy: leur geste est libre. Villon rompt avec la tradition de son temps, et, refusant de gîter à l'Hôtellerie de Pensée, et tournant le dos à Passetemps.

Plaisance et Beauté, ainsi qu'à Monseigneur Bon Accueil, transforme les „Lais“ de son temps en „Legs“, pour léguer ses lunettes aux aveugles.

Verlaine écrit comme il parle et chante „comme cela lui chante“.—„De la musique avant toute chose!“ On s'insurge, on crie. Il meurt,—et l'on s'aperçoit aujourd'hui que loin de descendre le courant, ce poëte de décadence (comme le fut Villon) nullement décadent, remontait aux sources les plus pures de la langue,—où on le retrouve. S'en doutait-il lui-même? C'est bien possible. Bien qu'il n'en dît rien, il devait le sentir au tirant d'eau.

* * *

Villon.—La Ballade des Femmes de Paris et la Ballade que „Villon fit à la requête de sa mère“, donnent deux aspects de son œuvre. La première est bien de ce gamin de Paris, irréductible, qui fera luire toujours, fût-ce au sortir de la torture (Que dites-vous de mon appel, Garnier?) ou dans le fond d'un cachot (Le lesserez-là, le povre Villon?) le rayon de la gaîté sur les boues du ruisseau. L'autre „du bon donneur des leçons de bonne vie“ qui sut inscrire dans ses poésies le symbole de sa destinée, en cris si clairs, si francs, jaillis du fond de l'âme, que son nom signifiera toujours, tant qu'il y aura des hommes que si l'esprit peut en de certains se laisser gagner par le sommeil de la mort, quand le corps s'aventure en de très-mesquins et quasi ridicules péchés véniels — il peut aussi, en d'autres, garder sa chaleur et sa lumière, quand le corps irait, de chûte en chûte, par toutes les voies du mal, jusqu'au crime.

* * *

Verlaine.—Celui-ci fut le même symbole aussi subtilement tracé des mêmes lettres de feu dans le livre des destinées humaines. La similitude entre les deux poëtes, et dans les œuvres et dans la vie, est frappante (toutes restrictions faites, dus au milieu, au temps dont ils furent); il faut y voir la persistance, au travers des siècles, du caractère dominant de la race. Ce qui sauvegarda les deux poëtes, c'est la qualité si française de l'esprit, qui fut à tous deux comme un talisman dans leur descente, nullement dantesque, aux enfers. Tous deux ont même vision claire de l'être et des choses, une vision infiniment spirituelle, sans qu'ils soient ni l'un, ni l'autre et le moindrement,—des visionnaires.

Hugo Wolf (1860—1903).

La Vie.

1860.—Hugo Wolf est le fils d'un ouvrier corroyeur. Il est né à Windischgraz, en Styrie.

Enfance.—L'enfant est turbulent, et se plie mal à la discipline de l'école. Il passe d'école en école, sans pouvoir être gardé nulle part. Son instinct le pousse vers la musique. A douze ans, il fait la partie de second violon dans le quatuor de famille organisé par son père, bon musicien, qui tient le premier violon. Le frère aîné d'Hugo a le violoncelle, un ami l'alto.

1875.—Le père, qui s'oppose à la vocation déclarée d'Hugo pour la musique, aprés un nouveau renvoi de l'école, finit par céder et le fait partir pour Vienne, où il s'inscrit au Conservatoire.

1875—1877.—Hugo Wolf est décidément rebelle à toute autorité pédagogique. Il est exclu du Conservatoire, pour indiscipline. Cependant, son père a perdu dans un incendie le peu qu'il avait, et le jeune homme se trouve sans ressources.

1877—1884. Il décide toutefois de rester à Vienne. Il lui faut gagner sa vie pour vivre, et vivre, c'est pour lui pénètrer par l'esprit dans l'intimité de ceux qu'il croit dépositaires des véritables secrets de l'art, pour se former à leur contact. C'est le commencement d'une vie de surmenage atroce, avec la misère pour compagne, une misère qu'on ne peut espérer vaincre, quand l'intelligence s'est bûtée à l'idée de s'enrichir, fût-ce aux dépens du corps. Hugo Wolf a la passion de Gœthe; il admire Grillparzer et Hebbel, encore méconnus; il est des premiers à admettre Mörike. Il est attiré vers Rabelais, ce musicien ès-lettres françaises. Trop pauvre pour acheter des livres et des partitions, c'est aux bibliothèques qu'il passe ses heures de liberté, se privant souvent du boire et du manger, pour ne pas perdre son temps à les gagner. Ses maîtres préférés sont Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Bruckner, Berlioz.

1884. Il est aussi mauvais pédagogue que jadis élève, et souffre affreusement de la nécessité de donner leçons pour

acheter le droit d'exister. Aussi est-ce avec transport qu'il accepte de faire la critique dans un journal mondain. Il apprend là „l'art de se faire des ennemis“ ainsi dénommé par Whistler. Son esprit mordant lui vaut l'animosité des „Brahmines“, comme il les appelle. Cependant il compose, mais n'a pas de quoi publier. Une société orchestrale de Vienne admet à la lecture sa *Penthesilea*, mais les musiciens sont, tout en déchiffrant, saisis d'un fou rire. Le chef d'orchestre, après la dernière mesure, leur dit: „Messieurs, je m'excuse auprès de vous d'avoir laissé jouer ce morceau jusqu'à la fin. Mais je voulais vous donner une idée de l'homme qui ose écrire de telles choses sur le maître Brahms. „Or, Hugo Wolf s'en prenait moins à Brahms qu'à ses suivants: il aimait sa musique de chambre, mais lui reprochait les non-sens de sa déclamation dans les lieds.

1887. Mort de son père. Un ami (Erkstein) lui édite ses premiers recueils de lieds.

1888. Hugo Wolf écrit en trois mois 53 Lieds sur des poésies de Mörike. Il a gagné, au cours de ses études pénibles dans une solitude difficile à défendre, une maîtrise qui lui permet de s'épancher librement, et de forger ses formes aux feux de l'inspiration, sans battre à froid le métal des poëtes.—Décembre: Il commence le *Goethe-Liederbuch*.

1889. Février.—Le *Goethe-Liederbuch* (51 Lieds) est terminé. Il écrit cette même année les 44 Lieds de *Spanisches Liederbuch*.

1890. *Italienisches Liederbuch*.

1891. C'est la date de la première atteinte du mal qui doit l'emporter. Hugo Wolf habite chez un ami, à Trannkirchen „la perle du Traunsee“. Il a là „le repos, la solitude, la plus belle nature, l'air le plus rafraîchissant.“ Et pourtant, il est „la plus misérable créature de la terre.“ Il est hanté par des idées de suicide: „Je suis un mort; mon corps seul me prouve que je vis, que je semble vivre. Puisse la matière suivre l'esprit qui s'en est allé.“ Tout, autour de lui, respire „le bonheur et la paix, tout s'agite, palpite, et fait ce qu'il doit faire. Seul, ô mon Dieu! je vis comme une bête lourde et stupide“... „O mon Dieu! à quoi bon tout ce bruit, tous ces magnifiques projets! c'était pour en arriver à cette misère!“—Fin décembre: il peut écrire 15 Lieds.

1891—1896. Cinq années de tortures morales et de silence.

1896. Grâce à la générosité d'amis, Hugo Wolf a son premier logement à lui. En avril, il compose les 22 derniers lieds d'*Italienisches Liederbuch*.

1897. *Michelangelo Gedichte* .—20 septembre: la folie. Il est conduit à une maison de santé.

1898. A sa sortie, ses amis l'envoient à Trieste et dans le Veneto achever sa guérison. En avril, il se sent tout-à-fait bien, et pense pouvoir se remettre à l'œuvre. En automne, nouvel accès. Internement dans une maison de fous, à Vienne.

1899. Il peut faire quelques promenades avec un gardien. Il ne reconnaît plus les gens. On a noté de lui ce mot: „Ah! Si j'étais Hugo Wolf"!

1900. Il perd la parole.

1901, août. Il perd l'usage de tous ses membres.

1902. Les médecins l'ont abandonné. Mais le cœur est bon, et le malade végète encore un an.

1903. 16 Février. Il meurt d'une péripneumonie. On lui fait des funérailles grandioses. L'Etat autrichien, la ville de Vienne, la ville natale, le Conservatoire qui l'avait exclu, l'Opéra, et les chanteurs, dont bien peu avaient chanté ses œuvres, sont représentés aux obsèques. On lui élève un monument,„dans le voisinage de Beethoven et de Schubert" [1]).

Voici une de ces leçons que l'histoire de l'art inscrit comme un leit-motiv, de ses premiers feuillets à ceux, sans doute, que nos mains tournent aujourd'hui d'un geste machinal. L'artiste ne trouve guère un peu d'aide que lorsque la maladie le désigne à la commisération, mais quand il est plein de force et de vie, quand il apparaît les mains chargées de trésors qu'il ne sait où déposer, trésors qui doivent profiter plus à l'humanité qu'à lui-même, nul n'a d'yeux pour le reconnaître; on fuit à son approche, au lieu de lui céder le si peu qu'il demande: un toit pour abriter sa solitude, et la miche de pain du condamné.

Les Hindous ont bien symbolisé cela: le paria qui, au péril de sa vie, va sur les glaciers chercher le *soma*; quand

---

[1]) Ces détails et les citations sont empruntés à la belle étude de M. Romain Rolland (Musiciens d'aujourd'hui. Hachette 1908). Lire: Ernet Decsey: Hugo Wolf (Berlin, 1903).—H. W. Lettres à Oscar Grohe.

il redescend avec la plante dont se fait le divin breuvage, on la lui arrache des mains, en lui donnant quelque monnaie ou le rouant de coups.

Andersen aussi a étudié de près la question, et déposé le résultat de son étude dans un conte, qu'on peut donner à lire aux enfants.

Une Feuille du Ciel.

Conte d'Andersen.

Tout en haut du ciel, dans l'air le plus épuré, un ange s'envola du paradis avec une fleur. En y imprimant un baiser, il laissa tomber une feuille. Elle arriva sur la terre, au milieu d'un bois. Aussitôt elle prit racine et poussa au milieu des autres plantes. Celles-ci ne voulurent pas la reconnaître pour une des leurs. „Quelle singulière pousse!“ disaient-elles. Les chardons et les orties étaient les premiers à se moquer d'elle. „D'où cela vient-il? C'est quelque graine potagère“, disaient les chardons avec dédain. „A-t-on jamais vu pousser si vite? est-ce convenable, et croit-elle que nous sommes ici pour la soutenir quand elle fléchira“?.. Vint l'hiver, la neige couvrit le sol; la plante céleste communiqua à la neige un éclat merveilleux, comme si un rayon du soleil l'eût illuminée par dessous. Au printemps, elle porta une fleur comme on n'en a jamais vue d'aussi belle.

Le professeur de botanique le plus renommé du pays en fut averti. Il accourut muni de son diplôme qui attestait son vaste savoir. Il considéra la plante, l'analysa, goûta de ses feuilles. Elle ne ressemblait à rien de ce qu'il avait vu. Il ne trouvait aucun genre, aucune famille où la classer. „C'est quelque métis, s'écria-t-il enfin, c'est un monstre; cela ne rentre dans aucun système“. - „Cela ne rentre dans aucun système!“ répétèrent chardons et orties. Les grands et gros arbres virent et entendirent ce qui se passait; ils ne dirent rien, ni en bien ni en mal, ce qui est le plus sage, quand on est bête.

Cependant la plante grandissait, fleurissait. Les oiseaux de passage s'inclinaient avec respect devant elle. „Voilà

bien ces étrangers! grognaient les chardons et les ronces. Savent-ils pourquoi ils prodiguent ainsi leurs hommages? Ce n'est pas nous qui nous conduirions aussi sottement". Et les vilaines limaces des bois crachaient devant la plante tombée du ciel.

Un porcher, qui faisait provision de broussailles pour allumer son feu arracha ronces, chardons, orties et aussi la belle plante avec toutes ses racines. „Tout cela, se dit-il, n'est bon qu'à faire cuire mes aliments".

Le roi du pays souffrait depuis longtemps d'une noire mélancolie que rien ne pouvait dissiper. Pour se distraire, il se mit à s'occuper des affaires de son peuple; il se fit lire les bons auteurs, et ensuite les écrivains légers et frivoles. Rien n'y fit. On s'adressa alors à l'homme le plus sage de l'univers. Il répondit qu'il y avait un moyen de guérir le roi, c'était de lui faire prendre une feuille d'une fleur céleste qui se trouvait dans un bois de son royaume. Il en donnait la description. On reconnut la plante dont la curiosité s'était un instant émue.

„Ma foi! je l'ai arrachée, se dit le porcher, et il y a longtemps qu'il n'en reste plus qu'un peu de cendres. Voilà pourtant ce que fait l'ignorance". Le porcher était honteux de lui-même et se fût bien gardé de révéler son méfait. Après tout, il était bien bon de s'en vouloir. Les savants s'étaient-ils montrés plus avisés que lui? La plante avait disparu.

Le roi vint lui-même dans le bois pour s'assurer par ses yeux de la disparition de la plante. „C'était donc là qu'elle se trouvait? dit-il; ce sera dorénavant un lieu saint". Il fit entourer la place d'une grille d'or et y fit poser des sentinelles pour la garder.

Le fameux professeur de botanique écrivit une longue dissertation, bourrée de science, sur les qualités de la plante divine; il démontra tout ce qu'on avait perdu en la perdant. Le roi couvrit d'or chaque page de l'œuvre, et c'est cet âne qui gagna le plus à l'affaire. Le roi garda son incurable chagrin, et les pauvres sentinelles s'ennuyaient beaucoup dans le bois.

Troisième concert donné à la Salle de l'Assemblée de la Noblesse le Vendredi 24 Février/8.Mars

I.

Claude Debussy.

François Villon: Ballade „qu'il fit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame".
Ballade des femmes de Paris.
Baudelaire: Harmonie du soir.
Paul Verlaine: Le faune.
Colloque sentimental.
Clair de lune.
Il pleure dans mon cœur.
Green.
Chevaux de bois.
Des Chansons de Bilitis (Pierre Louys.): La flûte de Pan.
De „Pelléas et Mélisande" (Maeterlinck.): Le troupeau.

II.

Hugo Wolf (1860—1903).

Mörike Lieder (1888): a. Elfenlied.
b. Auf ein Altes Bild.
c. Denk'es, o Seele!
Eichendorf Lieder. Der Freund.
Goethe-Lieder (1888—1889). Wer nie sein Brod mit Thränen ass.
Spanisches Liederbuch (1889—1890): a. Klange, mein Pandero.
b. Deine Mutter, süsses Kind.
c. Nun bin ich dein.
d. Die ihr schwebet.
e. Herr, was trägt der Boden hier.
Italienisches Liederbuch (1890—1896) a. Schon sträckt ich aus im Bett.
b. Wie viele Zeit verlor ich.
Michelangelo Gedichte (1879). Alles endet, was entstehet.

———————

IV.

Wagner et les Cinq Lieds de 1857—1858.

La musique des cinq lieds a été composée à Zurich, dans cette petite maison de „l'Asile“ que les amis de Wagner, M. et M-me Wesendonk, avaient mis à sa disposition pour soustraire le maître aux difficultés de son existence et tenter d'adoucir l'épreuve de l'exil, d'autant plus cruelle que le succès de Lohengrin en Allemagne lui inspirait plus d'inquiétude que de satisfaction, car il ne pouvait démêler, dans les correspondances qu'il recevait, si le triomphe allait à l'œuvre, mise en sa lumière, ou plutôt à une ombre déformée.

L' „Asile“ était la retraite idéale, le „paradis“. Wagner avait, au travail, pour se reposer la vue et l'esprit, le lac de Zurich et les Alpes; et dans ses moments de délassement, un jardin bien tracé, assez spacieux pour qu'il pût prendre, sans sortir de chez lui' le plaisir de la promenade, assez fleuri et ombragé pour lui offrir d'agréables lieux de repos. Enfin, le voisinage des Wesendonk, qui vinrent s'établir dans leur belle villa de la „Colline Verte“ assurait à l'artiste cette joie d'un milieu, non seulement sympathique et familial, mais capable d'accueillir, en les réfléchissant, des œuvres inentendues, à leur sortie du néant. M. Wesendonk, l'ami sûr et dévoué; elle, toute jeune encore, la disciple et la Muse.

Et puis, à la faveur de cette intimité de chaque jour, des confidences à cœur ouvert sur les idées intimes, les projets, les désespoirs, le monde et l'horreur soudaine d'un intérieur où la Mort guettait une femme désaimée, l'amie devint l'élue. L'amour, l'amour passionné, irrésistible, l'amour

dont le cri devait s'appeler *Tristan et Iseult*, l'amour probe et droit, qui n'avait devant lui d'autre issue que l'acte héroïque, le départ, la rentrée dans le monde; ou l'acte abject, la trahison de l'ami, vint renverser ces joies paradisiaques.

„La lettre—combien elle m'a attristé! Le démon quitte l'un de nos cœurs pour entrer dans l'autre. Comment le vaincre? Oh! que nous sommes à plaindre! Nous ne nous appartenons plus. Démon, deviens Dieu! La lettre m'a attristé. Démon, deviens Dieu"!

Puis:

„Où te découvrirai-je, ô Saint Graal? Plein d'ardent désir te cherche mon cœur!"

Chère enfant égarée! Vois, je voulais précisément t'écrire cela, quand je trouvai tes beaux, tes nobles vers".

Et puis, une autre fois, un mot en anglais:

It must be so. R. W."

Enfin cette lettre dont on ne peut détacher un seul passage, effacer un seul mot, car elle dévoile, dans toute sa cruauté, ce drame intime de l'artiste qui, tout heureux d'avoir apaisé ses sentiments pour les faire affluer purs dans l'œuvre, et d'être arrivé à cet état de bienheureux „vouloir artistique conscient", dont il parle à un ami, s'aperçoit soudain qu'il n'a plus nulle prise sur ces sentiments dans la vie, qu'il est leur jouet misérable, et qu'il lui faut ou mourir à son idéal, ou les vaincre:

„Sans doute tu ne t'attends pas à ce que je laisse ta merveilleuse, ta splendide lettre sans réponse. Ou bien devrai-je renoncer, devant la suprême noblesse de ta parole, au beau droit de te répondre? Mais comment pourrais-je te répondre, si ce n'est d'une manière digne de toi? Les luttes formidables que nous avons soutenues, comment pouvaient-elles finir autrement que par la victoire remportée sur toutes nos aspirations, sur tous nos désirs?

„Ne savions-nous pas, même dans les minutes les plus ardentes où nous étions l'un près de l'autre, que tel était notre but? Certainement! C'était précisément en raison de l'inouï de la difficulté, que nous ne pouvions y parvenir qu'au prix des luttes les plus pénibles. Mais est-ce que nous

n'avons point connu, maintenant, toutes les luttes? Quelles autres luttes pourraient donc encore nous attendre? Vraiment, je sens au plus profond de moi-même que nous en avons vu la fin!

„Quand, il y a un mois, j'exprimai à ton mari ma décision de rompre toutes relations personnelles avec vous deux, j'avais... renoncé à toi. Cependant je ne me sentais pas encore tout à fait pur; je me rendais compte que seule une séparation complète, ou bien — une union absolue, pouvait sauver notre amour de ces terribles proximités, auxquelles nous l'avions vu exposé dans ces derniers temps. Ainsi, en regard du sentiment que notre séparation était nécessaire, se trouvait la possibilité d'une union, sinon voulue, du moins conçue. De là une tension nerveuse, que nous ne pouvions supporter ni l'un ni l'autre. Je me confessai à toi et il nous apparut avec évidence que toute autre possibilité eût constitué un crime, dont la pensée même était intolérable.

Mais la nécessité de renoncer l'un à l'autre prit naturellement un autre caractère: à la tension nerveuse succéda une solution apaisante. Le dernier égoïsme disparut de mon cœur, et ma décision de fréquenter de nouveau chez vous fut alors la victoire de l'humanité la plus pure sur l'ultime sursaut du désir personnel. Je ne voulais plus que réconcilier, apaiser, consoler, rasséréner, et ainsi me procurer l'unique bonheur qui pût encore m'advenir.

„Jamais, dans toute ma vie, je n'avais éprouvé de sensations si intenses et si terribles que dans ces derniers mois. Toutes mes impressions précédentes, c'était le vide en comparaison de celles-ci. Des secousses, telles que celles dont j'ai souffert par cette catastrophe, devaient imprimer en moi des traces profondes et, si quelque chose pouvait aggraver encore mon état d'esprit c'etait la santé de ma femme. Pendant deux mois je m'attendis chaque jour à l'annonce de son décès subit; le docteur avait cru devoir me préparer à cet événement.

„Autour de moi, tout respirait la mort: mon regard vers l'avenir ou vers le passé se heurtait toujours à des images funèbres, et la vie telle quelle perdait pour moi son dernier attrait. Tenu d'observer envers la malheureuse femme les plus extrêmes ménagements, je n'en devais pas moins me

résoudre à détruire notre foyer domestique et, pour sa plus grande consternation, lui communiquer cette décision.

„Figure-toi mon état d'esprit, alors que je contemplais, par ce magnifique été, ce bel „Asile“, si parfaitement, si uniquement conforme à mes désirs, à mes aspirations d'autrefois, alors que je me promenais, le matin, dans le joli petit jardin, admirant le trésor des fleurs toujours plus riche, écoutant la fauvette qui s'était construit un nid dans le rosier! Et ce qu'il m'en coûtait de m'arracher à cette ancre dernière, imagine-le donc, toi qui me connais à fond, mieux que personne!

„Crois-tu, qu'ayant déjà fui loin du monde un jour, je pourrais y retourner maintenant? Maintenant que tout en moi est devenu extraordinairement tendre, sensible, par la désaccoutumance toujours plus prolongée de tout contact avec lui? Ma dernière entrevue avec le grand-duc de Weimar me prouva aussi, plus clairement que jamais, que l'indépendance absolue est la seule condition pour ma vie et pour mon travail, de telle sorte qu'il me faut renoncer, au plus profond de moi, à toute obligation, même envers ce prince réellement digne d'être aimé. Je ne puis, non! plus jamais, me donner au monde; il m'est impossible de me fixer dans une grande ville pour quelque laps de temps que ce soit, et pourrais-je encore songer à la fondation d'un nouvel „Asile“, d'un nouveau foyer, alors que j'ai dû détruire l'autre, dont j'avais à peine joui, celui que m'avaient créé l'amitié et le plus noble amour, en ce délicieux paradis? Oh! non! . . Pour moi, m'en aller d'ici cela signifie. . . périr!

„Avec une telle blessure au cœur, je ne puis tenter de fonder un nouveau foyer! . . . Mon enfant, il ne m'est plus possible d'imaginer qu'un unique salut, et il ne peut me venir que du plus profond de mon cœur, non plus de telle ou telle cause extérieure. Il a nom: la paix! l'apaisement absolu imposé au désir! Noble et digne victoire! Vivre pour d'autres, pour d'autres. . . . sera notre propre consolation!

„Tu connais maintenant la crise grave, décisive de mon âme: elle touche à ma conception de la vie, à l'avenir tout entier, à tout ce qui m'est proche, donc aussi à toi, l'être qui m'est le plus cher! Laisse-moi, sur les ruines de ce monde du désir, t'apporter encore le salut!

„Vois-tu, dans tout le cours de ma vie, en aucune circonstance je ne me montrai importun, mais plutôt toujours d'une sensibilité presque outrée. Pour la première fois, je veux te paraître importun maintenant et te prier d'être dans le fond de ton âme, absolument tranquille à mon sujet. Je ne viendrai pas vous voir souvent, car vous ne devez me rencontrer à l'avenir, que quand je serai certain de pouvoir montrer un visage calme et serein.—Naguère, je venais chez toi, la souffrance et le désir au cœur; et là où je cherchais la consolation, je n'apportais que trouble et chagrin. Cela ne doit plus être. Si donc tu ne me vois plus de longtemps, alors. . . prie pour moi en secret. Car, alors, sache que je souffre! Mais si je viens, sois sûre que j'apporte chez vous le meilleur de mon être, un don qui n'est accordé qu'à moi sans doute d'offrir, à moi qui ai souffert tellement et volontairement.

„Selon toutes probabilités, oui assurément, bientôt, je crois, dès le début de l'hiver, viendra le moment où je quitterai Zurich pour assez longtemps: d'un jour à l'autre peut arriver l amnistie attendue qui me rouvrira l'Allemagne, où je retournerai alors périodiquement, afin d'y chercher l'équivalent de la chose unique que je n'ai pu posséder ici. Alors je serai souvent longtemps sans vous voir. Mais le retour après cela dans l'„Asile" qui m"est devenu si cher, afin de me reposer des soucis, des inévitables exaspérations, afin de respirer l'air pur, afin de reprendre goût à l'œuvre, à laquelle la destinée m'a voué une fois pour toutes, ce sera toujours pour moi le doux rayon de lumière qui là-bas entretiendra mes forces, la chère consolation qui m'appellera ici. Et n'est ce pas toi qui m'as conféré le plus haut bienfait de l'existence? N'est ce pas à toi que je suis redevable de l'unique chose, qui puisse encore me paraître digne de gratitude et d'intérêt en ce monde? Et je ne chercherais pas à te récompenser pour ce que tu m'as conquis au prix de tels sacrifices, au prix de telles souffrances?

„Mon enfant, ces derniers mois m'ont sensiblement blanchi les cheveux aux tempes; en moi une voix appelle instamment un repos, ce repos que je faisais désirer, il y a de longues années, à mon Hollandais dans le Vaisseau-Fantôme. C'est l'intense aspiration vers une patrie, vers un

foyer, et non vers une jouissance exubérante de la vie passionnelle. Une femme fidèle et d'un dévouement splendide pouvait seule procurer cette patrie à mon héros. Voyons-nous à cette belle mort, qui enveloppe et apaise toutes ces aspirations, tous ces désirs! Mourons bienheureux, avec un regard lumineux et calme, avec le divin sourire de la victoire bellement remportée! Et nul ne doit pâtir quand nous sommes vainqueurs! Adieu, cher ange bien-aimé!" [1])

* * *

Le drame de la séparation est de l'été 1858. La musique des cinq lieds est écrite sur les poëmes de M-me Wesendonk. Le premier en date est: *In der Kindheit frühen Tagen* (30 Novembre 1857); puis viennent: *Sag' welch' wunderbare Träume* (1-e esquisse—4 Décembre, 2-e esquisse—5 Décembre), *Schmerzen* (17 Décembre); puis une troisième conclusion à ce lied avec cette remarque en marge: „Il faut que cela devienne toujours plus beau!"; enfin 22 Février 1858: *Sausendes, brausendes Rad der Zeit* et 1 Mai: *Im Treibhaus.*

Les cinq lieds appartiennent à cette période, dans laquelle Wagner avait pu jeter ce cri de délivrance: „Comme artiste et comme homme, je chemine vers un monde nouveau". C'est l'époque où fut terminé le premier acte de *Siegfried*, ecrit le poème de *Tristan et Iseult*, où apparut à Wagner, dans les brumes du matin, la figure de Parsifal.

Träume et *Im Treibhaus* ont été intitulés par Wagner lui même, et bien antérieurement à la publication: „*Etudes pour Tristan et Iseult*".

---

[1]) Extrait de *Richard Wagner et Mathilde Wesendonk*, Journal et lettres traduits par Georges Khnopff, préface de Henry Lichtenberger. Dunckar, Berlin 1905.

Quatrième et dernier concert donné à la Salle de l'Assemblée de la Noblesse, le Mardi 6/19 Mars.

I.

Richard Wagner.

Fünf Lieder (1857—1858).
Der Engel.
Stehe still.
Im Treibhaus.
Schmerzen.
Traüme.

Мусоргскій—Moussorgski.

Спи, усни, крестьянскій сынъ (Островскій).—Berceuse (Ostrovski).
Сиротка.—Le Dit de l'orphelin.
Озорникъ.—Le farceur de village.
Свѣтикъ Савишна.—Le Dit de l'Innocent.
Еврейская пѣснь (Мей).—Cantique des Cantiques (Méï).
По-надъ Дономъ садъ цвѣтетъ (Кольцовъ).—Je sais un frais jardinet (Koltzov).

II.

Дѣтская.—La Chambre d'Enfants.

Съ няней.—Sais-tu, dis-moi, grand-mère.
Въ углу.—Dans le coin.
Жукъ.—Le Hanneton.
Съ куклой.—Berceuse de la Poupée.
На сонъ грядущій.—La Prière.
Поѣхалъ на палочкѣ.—A cheval sur un bâton.
Котъ-Матросъ.—Le chat Matelot.

Безъ Солнца—Sans Soleil!

Въ четырехъ стѣнахъ.—Entre quatre murs.
Меня ты въ толпѣ не узнала.—Perdu dans la foule!
Оконченъ праздный, шумный день.—Soir de fête.
Скучай.— L'ennui.
Элегія.—Elégie.
Надъ рѣкой.—Sur l'eau.

Изъ „Хованщины".—De „Khovantchina".

Исходила младешенька.—Chant de Marthe.
Гаданье.—La Divination par l'eau.
Спитъ стрѣлецкое гнѣздо.—Tout dort.

Изъ „Бориса Годунова".—De „Boris Godounof".

Пѣснь Юродиваго.—Chant de l'Innocent.

La partie de piano, aux quatre concerts de Moscou, a été tenue par M. **Eugéne Bogoslovski.**
Piano Bechstein, de la maison A. Diderichs.

II.

Kharkov.

Les Récitals Moussorgski.
Programme du 72-ème Récital Moussorgski.

Les Récitals Moussorgski.

Pour répondre au vœu des personnes qui connaissent la langue française, nous donnons ici les originaux des extraits d'articles relatifs aux Récîtals Moussorgski de Paris et de Bruxelles, et traduits en russe dans notre brochure de propagande:

Отрывки | изъ критическихъ статей | касающихся | произведенiй, вошедшихъ въ про- | грамму | предстоящаго концерта | М. Олениной д'Альгеймъ.

On sait que c'est à Paris que fut révisé le procès de Moussorgski, bel et bien condamné au maximum de la peine des artistes de génie: l'oubli. Peine, il est vrai, difficilement applicable, puisqu'ils ont vaincu la mort dans leurs œuvres.

C'est à Paris, *en langue française*, qu'eut lieu la première audition intégrale des *Chants et Dits* de Moussorgski; c'est à Paris, *en langue française*, que furent interprétés pour la premiére fois en public quelques-uns des chefs d'œuvre de Moussorgski, tels que *Sans Soleil!* [1]), la *Berceuse de la Mort*, la *Guerre*. *La Guerre* fut même interprétée pour la première fois en Russie, à Moscou, quatre ans plus tard, *dans la version française* de Paris; enfin, c'est de Paris que partit ce mouvement d'admiration qui assura le succès mondial aux œuvres de Moussorgski.

---

[1]) La première audition de ce cycle en Russie eut lieu à Moscou le 23 Janvier 1902. Le regretté Simon Krouglikof écrivait à ce sujet: (*Novosti Dnia*, 25 J.): „Je considérais toujours cette œuvre comme la plus faible de Moussorgski". (En ceci, S. K. partageait l'opinion de M. César Cui, qui en regrettait la publication et de Wladimir Stasoff lui-même). Mais j'ai dû faire amende honorable! L'œuvre attendait son interprète. Elle l'a trouvée. *Murs tout blancs*, *Sur l'eau*, *L'ennui*, m'ont bouleversé, anéanti... Mais on n'est pas sans soleil, quand un tel talent vous éclaire.

Aussi y a t-il un autre intérêt dans les extraits suivants que celui d'éveiller l'attention des personnes qui n'ont pas encore reçu l'initiation de cet art. C'est celui de faire entendre le timbre des voix qui, dès les premiers jours, acclamèrent l'œuvre et lui assurèrent la collaboration du public en le renseignant et guidant.

Ce n'est pas ici, rappelons-le, une revue de la presse sur l'œuvre entier de Moussorgski. Les citations de la brochure de propagande ne se réfèrent qu'aux œuvres figurant au programme. Aussi trop de noms, parmi ceux qui ont singulièrement facilité en France et en Belgique, la tâche de l'interprète, font ici défaut. Tels sont ceux de M. M. Paul Souday (*Éclair*), Gaston Carraud (*Liberté*). Chantavoine (*Revue Hebdomadaire*), Adolphe Jullien (*Journal des Débats*), Gustave Samazeuilh (*République française*), Normand (*Illustration*), Albert Dayrolles (*Annales politiques et littéraires*), Arthur Coquard (*Echo de Paris*), Louis Schneider (*Gil Blas*), Boulestin (*Courrier Musical*), Mangeot (*Monde Musical*), Guérillot (*S. I. M.*), Gaifie *Revue Musicale* de Lyon) Calvocoressi (*Comœdia illustré*), Octave Maus (*Art moderne* de Bruxelles) Henry Maubel (*Petit Bleu*), Alfred Madoux (*Etoile Belge*), A. Goullet, Franz Fonson (*Guide musical*), Paul Dambly (*Petit Journal*), L. Vuillemin (*Comœdia*), Robert Brussel (*Figaro*), que l'on nomme ici trop hâtivement, en faisant bien des omissions regrettables, mais inévitables. Ces noms sont étroitement unis aux péripéties d'une campagne d'art dont nous nous proposons, le temps venu, de donner un historique détaillé. L'humble part prise à la révision du procès de Moussorgski nous a permis de suivre au jour le jour le drame passionnant de la survie d'une pensée à l'homme qui l'apporta, la formula et la jeta au monde sans réussir à émouvoir son indifférence, dans toutes les affres d'une vie d'isolement et de misère. Nous avons vu, sous nos yeux, la plante exotique reprendre racine loin du sol où elle fut semée, jeter ses bourgeons et ses fleurs et porter ses fruits, enfin vivre de cette vie persistante, à floraisons régulières, qui est comme un gage d'éternité certaine pour les œuvres de l'art naïvement issues du cœur et hardiment réalisées.

Le premier récital Moussorgski a été donné à Paris, le 10 Février 1896, à la Bodinière. Le premier récital Moussorgski en Belgique au Cercle Artistique de Bruxelles, le 29 Novembre 1897. Le premier récital Moussorgski en

Russie, à Moscou, salle de l'Assemblée de la Noblesse, le 14 Novembre 1901.

La partie de piano, aux Récitals Moussorgski, a été tenue par MM.

Bogoslovski (1902 — 1912, Moscou, Saint-Pétersbourg, Kiev).

Alfred Cortot (Paris, 1901, 1910).

Charles Foerster (Paris, 1896).

Goldenweiser (Moscou).

Charles Hénusse (Bruxelles 1897, Moscou 1909).

Marcel Laisné (Saint-Pétersbourg 1906, Paris 1908).

Paul Lamm (Moscou, Odessa).

A. Olénine (Saint-Pétersbourg, Kiev, Odessa, Kazan, Nijni-Novgorod, Kassimov).

A. Wulffius (Saint-Pétersbourg).

a) Спи, усни, крестьянскій сынъ (Островскій)—Berceuse du Paysan (Ostrovski).

b) Колыбельная Еремушки. (Некрасовъ).—Berceuse du Pauvre (Nekrasof).

J'ai revécu des paysages aimés. J'ai revu la campagne russe, les izbas aux toitures de bois, les berceuses qui balancent les petits lits d'enfants, surmontés d'une façon de mâture, les mendiants et les petites filles dépenaillées qui vous poursuivent en été, avec des amphores pleines de fraises sauvages...

Armand Silvestre, *Journal* du 8 Mai 1896.

Свѣтикъ Савишна (слова Мусоргскаго)—Le dit de l'Innocent (paroles de Moussorgski).

L'impression ressentie à l'audition d'œuvres de Moussorgski, telles que le *Dit de l'Innocent*, me fut intense jusqu'à la cruauté, tant est forte l'expressivité de cette musique; cela a été un plaisir tout nouveau pour moi, de suivre sa phrase mélodique, si proche de la phrase parlée qu'elle se confond avec elle à la limite du chant et du langage. Et quelle vérité!

Francis Vielé-Griffin (Enquête du *Magazine International*, 1896).

Сиротка (слова Мусоргскаго)—Le Dit de l'Orphelin, paroles de Moussorgski.

Parmi les œuvres qu' il nous a été donné d'entendre, notons le *Dit de l'Orphelin*. Celui-ci s'adresse au riche qui, inattentif ou affairé, passe. C'est un enfant. Egaré, perdu à la suite du malheur qui disperse son village et les siens, le corps transi, la voix suppliante, il ne sait dire que ses souffrances. Cette page est brutale, affolante. Ce cri de la misère, horrible, déchire le cœur.

E. M. *Réforme* du 2 Déc. 1897.

Гаданіе (слова Мусоргскаго).—La Divination par l'eau (paroles de Moussorgski).

Je n'oublierai jamais le jour où me fut révélé cet art. C'était en hiver, dans un modeste logis. La belle voix féminine commença de chanter. Elle chanta d'avord un fragment de l'opéra „Khovantchina“: *La divination par l'eau*. Lentement, en des mots inconnus et qu'on me traduisait tout bas, à mesure; en des notes étrrangères aussi, mais qui se comprenaient d'elles-mêmes, une cantilène mélancolique annonçait à je ne sais quel héros un funeste avenir. Quand la chanteuse eut achevé, elle se tut quelques instants, puis elle reprit. Cette fois, la joie éclairait son visage, animait sa voix: une joie hardie et presque mauvaise. Sur des rythmes sauvages, elle entonnait des refrains de paysanne et d'amoureuse. Vinrent ensuite d'héroïques ballades, des hymnes d'un éclat sinistre et d'une rudesse atroce: hymnes de guerre, de sang et de mort. D'autres leur succédèrent, encore plus intimes et peut-être plus poignants. Après les tueries grandioses, la voix disait les humbles douleurs, les deuils familiers, et les petits enfants mourant entre les bras des mères. Enfin, sur un lit d'hôpital, nous entendîmes gémir et mourir lui-même, abandonné, méconnu, le musicien de tant de morts. „Murs tout blancs, murs blafards“, soupirait la voix agonisante; et vraiment alors, il nous sembla qu'entre les murs aussi de cette chambre s'était condensée toute la beauté de l'étrange musique avec toute son horreur.

Camille Bellaigue. (*Revue des Deux Mondes*: 15 Juin 1900).

Дѣтская.—La Chambre d'Enfants.

Ce titre désigne une suite de sept mélodies, dont chacune est une scène enfantine, et c'est un chef-d'œuvre. Moussorgski est peu connu en France; on peut, il est vrai, s'en excuser, en affirmant qu'il ne l'est pas davantage en Russie; il est né à Karevo (Russie Centrale) en 1839; il mourut en 1881, dans un lit de l'hôpital militaire Nicolas à Pétersbourg On voit par ces deux dates qu'il n'a pas eu de temps à perdre pour avoir du génie; il n'en a pas perdu et laissera dans le souvenir des gens qui l'aiment, ou qui l'aimeront, des traces ineffaçables. Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies, on pourrait dire administratives; cela se tient et se compose par de petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance; parfois aussi Moussorgski donne des sensations d'ombre frissonnante et inquiète qui enveloppent et serrent le cœur jusqu'à l'angoisse.—Dans la *Chambre d'enfants* il y a la prière d'une petite fille avant qu'elle ne s'endorme, où sont notés les gestes, le trouble délicat d'une âme d'enfant, et même les manières délicieuses qu'ont les petites filles de poser à la grande personne, avec une sorte de vérité fièvreuse dans l'accent, qui ne se trouve que là.

La *Berceuse de la poupée* semble avoir éte devinée mot par mot, grâce à une assimilation prodigieuse, à cette faculté d'imaginer des paysages d'une féerie intime, spéciale aux cerveaux enfantins. La fin de cette berceuse est si doucement sommeillante que la petite raconteuse s'endort à ses propres histoires.—Il y a aussi le terrible petit garçon à cheval sur un bâton, qui transforme la chambre en un champ de bataille, cassant un bras par-ci, une jambe parlà à de pauvres chaises sans défense; ça ne va pas sans occasionner des blessures plus personnelles!

Claude Debussy (*Revue Blanche*, 1 Juin 1901).

Devant la *Chambre d'enfants*,, je m'agenouille. En sept menues saynètes, en sept instantanés musicaux renversants de sincérité, l'enfant est pris, fixé, avec sa malice turbulente, et la précoce feintise de ses larmes, et sa soif de merveilleux, inapaisée. Les gens du bâtiment auront de quoi béer devant la souplesse rythmique de telle piécette d'une cinquantaine de mesures, „Dis moi, veax-tu, grand'“, où la phrase musicale s'éparpille, désarticulée en rythmes divers, passe du 7/4 au 5/4, effleure le 6/4, court au 3/4 et change *vingt-trois* fois de mesure. Mais si cette polyrythmie intéresse, que dire de l'intensité expressive? Pour Moussorgski, la musique n'est pas seulement la traduction des sentiments au moyen des sons, mais surtout la notation du langage; elle peut, elle doit rendre les multiples intonations de la parole humaine; dans la *Prière de l'enfant*, pieuse d'abord pour attirer la bénédiction de Dieu sur papa, sur maman, sur grand'maman „si bonne“ (ici une inflexion d'un attendrissement appris, exquise), la mélopée se lasse d'avoir à recommander au ciel tant d'oncles Petia, Sacha, Valodia, de tantes Katia, Liouba, Natacha, hésite, s'interrompt, et devient presque parole, sans cesser d'être musique, pour interroger: „Niania... hé, niania?“ la nourrice que cette litanie de parents a déjà endormie. C'est à crier d'admiration!

Willy (*Revue Blanche*, 1 avril 1896.).

Er gaat vooral van de intimiere, kleinere werken als „La Chambre d'enfants“, eene serie roerende tafereeltjes uit de kinderkamer, eene betoovering uit waarvan ik de verklaring hierin zoek, dat de meester zich op niets anders heeft toegelegd dan op de zoo getrouw mogelijke uitdrukking der waarheid, op de uiting door middel van de taal van het hart, van de menschelijkste, innigste aandoeningen van eene kinderziel. O hoe epreckt deze tot ons als eene stem uit een verloren paradijs en hoe heerlijk is Moussorgski weêr kind moeten worden om zoo te kunnen weenen als een kind of zoo als een kind te kunnen juichen of pruilen, gelooven en bidden. En welk een dichter was hij, die met zulke schijnbaar nietige tafereeltjes ons een blik doet werpen in geheele brokstukken leven en ons den diepen zin laat gevoelen, die in het kinderleven verborgen ligt. Kostelijk is in elk stukje den toon der naieveteit getroffen

en de declamatie volgt de uit te drukken gevoelens zoo nauw op den voet, dat men zoowel daardoor als door het bijna uitsluitend gebruik van grieksche toonsorten, telkens geneigd is haar met den Wagnerschen declamatie - trant te vergelijken om eene overeenkomst ta vinden, die toch alleen daardoor ontstaan is, dat beide meesters de waarheid en niets don de waarheid gezocht hebben. Moussorgski schreef ook meestal zelf zijne teksten en geeft ook darin zoo voortreffelijk den kindertoon weêr, dat men niet weet wat meer te bewonderen, de koddige en tegelijk roeren de kinderspreekwijze of het hoogste karakteristieke uitdrukkingsvermogen der eenvoudige, sobere piano - begeleiding. Het lied „Sais-tu, dis - moi, grand - mère" van het kind dat om een sprookje bedelt, de „Berceuse" „La prière" dat kostelijk stukje humor, waarin het kindje voor al zijne ooms, tantes, neveu, nichten en vriendjes bidden moet en dan opeens het slot vergeten is, zich angstig tot de „nounou" wendende: „*Niania*! Eh! *Niania*! je ne sais plus!" de ballade „A cheval sur un bâton" eene afspiegeling van heel het menschenleven met al zijne wenschen en teleurstellingen, vallen en weder opstaan, dat alles vormt eene verjameling pareltjes, die, hetzij nogeens gezegd, Moussorgski op gelijken rang met de grootzte meesteers plaatst.

J. L. de Casembroot (Cœcilia (Amsterdam) 1 Avril 1896).

Ces brèves mélodies sont, par leur grâce originale et leur immédiate sensibilité de petites choses à peu près sans pareilles dans la musique.

Pierre Lalo (*Temps* du 18 Avril 1901).

Quand Moussorgski nous dit, dans les *lieder* désespérés qui s'appellent *Sans Soleil*, l'accablante solitude entre les „murs blancs, les murs blafards" de l'hôpital, l'agonie lente et la mort prochaine, on n'aperçoit point la personne de l'artiste ni la forme de son art; il semble que, dans ses accords étouffés, on respire la chambre de souffrance d'où il ne sortira pas. Quand il raconte ce qui se passe dans la *Chambre d'enfants*, l'exactitude immédiate augmente encore et l'illusion de la réalité devient plus frappante. La prière de la petite fille qui va s'endormir, tantôt attendrie, convaincue, pieuse avec naïveté et pureté, tantôt distraite, rapide, bredouillée et somnolente, la querelle avec la nour-

rice, dont l'enfant a égaré les aiguilles, taché d'encre les bas et la laine, la gronderie de l'une, les plaintes de l'autre, sa bouderie, sa réponse: „C'est le chat!“ d'une si divertissante justesse d'intonation, le petit dialogue où la fillette demande à sa mamie de lui conter de belles histoires d'ogres, de reines ou de rois: tout cela n'est pas un reflet de la nature, mais la nature même, non point l'idée que se fait de l'enfant un poëte, mais la parole, la voix et le geste même de l'enfant, notés et fixés par on ne sait quel instrument d'une finesse, d'une fidélité et d'une sensibilité miraculeuses... Et cette vérité, et cette variété infinie sont des choses exquises, surprenantes, uniques dans la musique entière...

Pierre Lalo. (*Temps* du 18 Juin 1901).

"The Nursery" was another set of Moussorgski songs, a series of fascinating child dramas in which the charm of childhood and the very language of prattling little ones are translated into music with wonderful vividness.

Daily Telegraph (London) 14 Déc. 1904.

La *Chambre d'enfants*, c'est, à côté des élégantes et délicates transpositions de Schumann le miraculeux spectacle de la réalité qui semble jaillir de cet agrégat sonore, tant la sensation est vive, étendue et profonde, de la musique qui se transfigure à son tour, qui se matérialise et redevient la vie. Quel génial instinct trouva le rythme involontaire de ces caprices, le secret de ces désinences inquiètes, de ces inflexions mutines, de ces accords boudeurs où s'épanche l'âme infinie d'une fillette? Et par quel prodige aussi l'interprète a t-elle pu saisir ces nuances fugitives et les reproduire avec cette vivacité, cette grâce primesautière et ce charme ingénu auxquels il est délicieux de se laisser prendre?

Paul Locard (*Courrier Musical.* 1 Février 1905).

D'autres compositeurs ont chanté ou décrit l'enfance. Schumann est un des plus célèbres. Sur les enfants, il a écrit des pièces qui sont des bijoux de grand prix! Mais combien il diffère de notre musicien russe! Devant les bambins qui jouent, Schumann reste spectateur; il rêve, il s'attendrit, il pense et il sent avec une profondeur allemande (toujours le *Gemüth!*) comme s'il contemplait une source transparente ou le ciel étoilé... Tout autre est Mous-

sorgski. Il n'est pas spectateur; il redevient enfant pour peindre les enfants; on dirait qu'il joue avec eux, qu'il boude avec eux, qu'il coquette avec eux... De là une forme de construction mélodique toute nouvelle. Identifié avec son sujet, c'est-à-dire avec la mentalité puérile et les gestes qui la traduisent, Moussorgski fait de la description très-analytique: par le rythme, par les timbres, par le mouvement, par l'intensité, par le dessin sonore, par tous les moyens qui sont à la disposition du musicien, il réalise les moindres images contenues dans le texte littéraire. Pour être vrai, il supprime toutes les „formules" du style mélodique traditionnel: dans le corps de la mélodie, une ligne extrêmement souple et brisée; dans les cadences, jamais de clausule oratoire, de rondeur de paraphe, jamais surtout de ces points d'orgue pénultièmes et intensifs comparés par Saint-Saëns au sifflet d'une locomotive qui entre en gare; pas même un retour au repos de la tonique â l'aide du classique accord de septième, mais quelques notes jetées négligemment, sans que s'arrêtent le mouvement et l'allure naturelle du discours, comme il arrive si souvent dans les conversations familières; et enfin, sous le récitatif du chanteur, un accompagnement original et très-important, qui est un commentaire extrêmement vif et serré, comme une illustration continue des paroles, où tous les moyens réalistes de la musique imitative sont librement employés...

C'est peu de dire qu'il y a dans ces mélodies un mouvement, une vie, une âme de joie qui les rendent fort agréables; il y a mieux: l'émiettement de la forme et la dispersion analytique, poussées parfois à l'extrême, n'y entraînent jamais la déchéance de cette valeur artistique et purement musicale qui semble impossible sans un peu de synthèse, un peu de concentration et d'abstraction...

Jules Combarieu. *Revue Musicale* (Janvier 1911).

Пѣсни и пляски Смерти.—Chants et Danses de la Mort.

La Mort et le Paysan (Le chasse-neige), est une ronde, mais une ronde de mort. Elle commence par une lente et large introduction, où peu à peu se forme la mélodie qui va s'en dégager peu à peu. Mélodie populaire, qui mêle à la plus affreuse tristesse je ne sais quelle cordialité rude.

Comme le misérable qu'elle escorte, elle chemine avec peine, d'un pas inégal et lourd, que l'harmonie, les modulations, l'accompagnement, tout enfin retarde et aggrave encore. Tantôt les gammes furieuses sifflent et tourbillonnent en haut; tantôt ce sont les basses qui s'acharnent et qui creusent. Elle chancelle alors, la pauvre chanson: elle tombe et meurt. Dans la musique enfin, comme dans la poésie, on sent que le printemps est revenu, que les blés mûrissent au soleil. Et dans la musique, mais dans la musique seulement, quelque chose persiste, un souvenir, à peine un atome de douleur qui suffit pour accuser l'indifférence de la nature, et pour en troubler la paix.

Après la mort du paysan, voici la mort des soldats, par centaines, par milliers. La *Guerre* me paraît le plus éclatant chef-d'œuvre d'un génie que j'appellerais macabre, si je pouvais ôter au mot ce qu'il a d'un peu grimaçant et ne lui laisser avec une horreur grandiose que le sens et comme la physionomie de la mort elle-même. La scène, une des plus longues et des plus „faites", de Moussorgski, se divise en trois épisodes. Le premier (La Bataille), est beau de tumultueuse fureur. Il prépare le sujet, qui malgré le titre n'est pas la Guerre, mais la Mort. Quelques mesures ont suffi pour couvrir de cadavres la plaine, la plaine russe, dont la musique de Russie excelle à nous rendre sensible et presque visible, l'immensité. Maintenant, un court récitatif, que brisent des silences, dit la „morne sérénité", de la nuit, où les blessés gémissent. Des syncopes rudes sursautent tout-à-coup, et sur une âpre dissonance „paraît la Mort... Et de très loin, d'abord distraite, elle évalue la masse inerte des mourants". Plus littérale sans doute que littéraire, cette traduction a pourtant d'heureuses rencontres. Ainsi, derrière la finale muette de ce mot assez peu poétique: „elle *évalue*", une note tenue laisse comme une longue traînée de tristesse. De cette tristesse étendue, épaissie par d'autres touches pareilles, le chant peu à peu se dégage et jaillit enfin. La Mort le chante en passant la revue de ses morts. Elle les regardait avec compassion; maintenant elle les ranime et les dresse avec orgueil. Mais aussitôt, avec une ironie atroce, elle les couche de nouveau, non plus sur le sol, mais dessous. Le mépris, si ce n'est la haine, inspire ces deux vers:

Puis vous mettrez vos os blancs dans la terre;
On y dort bien, à l'abri des vivants.

Mais ces deux autres qui suivent:

L'heure s'enfuit, et le jour et l'année;
On aura tôt oublié votre nom...

ceux-ci de nouveau, ne respirent que mélancolie et pitié. La mélodie qui défaille, les harmonies qui se désagrègent, tout enfin, comme le souvenir même, s'efface et se dissout. Ainsi, passant tour à tour de l'enthousiasme au dédain, presque au dégoût, et de la gloire à la misère, à la vanité même de mourir, la cantate funèbre et triomphale se poursuit. Elle évoque infailliblement le souvenir de la *Marseillaise*, mais par contraste, ou du moins par quelque différence, autant que par analogie. Avec l'hymne de Rouget de l'Isle, celui-ci n'a de commun que le rythme, non le mode, ni le mouvement ou la direction; le mineur l'assombrit autant que le majeur illumine *La Marseillaise*. Et puis, et surtout, dans la *Marseillaise*, il n'y a pas ou presque pas une ligne, une force qui ne tende à monter: pas une au contraire, dans la *Guerre*, qui ne descende ou ne tombe. Cette diversité pour ainsi dire graphique des deux œuvres en fait la diversité que j'appellerais éthique ou sentimentale. Sans les opposer, elle les distingue, et si c'est une *Marseillaise* que le chant de Moussorgski, c'est la *Marseillaise* de la Mort.

Maintenant en voici la *Berceuse*, encore plus horrible, parce qu'elle l'est d'une plus intime et comme plus prochaine horreur. Dans la chambre où l'enfant jouait et riait hier, aujourd'hui l'enfant va mourir. La scène commence par un prélude anxieux. Sur le piano, les deux mains à l'unisson, après avoir longtemps erré, posent de sinistres accords.

„Le petit pleure", murmure la voix, et la ritournelle de reprendre inquiète et lourde: elle semble aller et venir par la chambre.

„Toute la nuit", reprend à son tour la voix, alourdie elle aussi par la fatigue, „toute la nuit, dans les larmes, la mère a veillé doucement." La porte s'entr'ouvre, et laisse entrer la Mort. Alors s'engage, entre la voix meurtrière et la voix suppliante et désespérément protectrice, le plus pathétique débat. Il se termine, est-il besoin de le dire, par le triomphe

de la Mort. Triomphe sans gloire, celui-là et sans éclat, facile et lâche maléfice, que ne célèbre point une héroïque mélodie. mais que décrit jusqu'à la fin une musique admirable d'accent et d'intensité croissante, de cruauté froide et d'hypocrite douceur.

Camille Bellaigue *Etudes musicales*, seconde série) Paris, Ch. Delagrave, s. d).

Безъ солнца.—Sans Soleil.

Nous garderons un souvenir ineffaçable de la sublime émotion que nous a donnée *la Scène au bord de l'eau*. C'était beau comme la nature même.

Camille de Sainte-Croix. *Petite République* (21 Mai 1901).

Oh, ces chants mornes, presque fredonnés par le mourant qui essaie d'entrevoir une image de ce néant où il va entrer et qui ne retrouve que le reflet de ses rêves: comme ils émeuvent! Moussorgski vibrait de ces sentiments de fraternité et d'amour qu'on pourrait rétrécir en les nommant „idées nouvelles", socialisme, anarchie ou chrétienté. Moussorgski témoigna par toute sa vie, par toutes ses œuvres, d'une sensibilité plus grande que celle du monde où nous vivons. Intensément naturel et humain, il était un atome d'avenir perdu dans le présent. Sa place est avec ceux qui viendront après nous. Il ne pouvait que souffrir ici, en Russie surtout, où ceux mêmes qui s'inspiraient de lui le méconnaissaient Et il souffrit, et il douta, et il osa. Il aima, malgré tout. Le siècle fut le plus fort et il fut écrasé. Mais de quelle somme de vie et de sympathie puissante il nous domine! Son art semble nous attendre au tournant de ce chemin de géniale et subtile bonté que nous n'atteignons pas encore et dont il est un des plus éminents, un des plus étincelants éclaireurs.

Marie Mali (*Art Moderne*, 1897).

Moussorgski est avant tout pour moi ce génie d'une sensibilité idéale, sans cesser d'être bien humaine, qui a pu entendre dans son âme les notes mystérieuses de „Sans Soleil!"

Rêve qui chante en moi,
Chant qui s'émeut tout bas...

Aux heures de désolation, quelques-uns d'entre nous ont eu l'amère volupté d'être bercés aux *sons inouïs* d'une cantilène pareillement hallucinante; ils ont senti tout leur pauvre être se fondre d'attendrissement à l'audition chimérique d'harmonies impossibles à orthographier...

Le petit enfant qui se sent le *cœur gros* et qui s'apaise tout doucement en s'écoutant pleurer, cet enfant là, nous l'avons été sans doute; mais un seul individu sur mille possède-t-il la vertu de faire sourdre les impressions si lointaines et quasi-inconscientes de son *moi embryonnaire*, de ressusciter phoniquement le brouhaha silencieux de son passé?

Moussorgski fut donc intégralement un artiste, à mon sens, parce que, en dehors des facultés réalisatrices, dont je dirai un mot tout à l'heure, il eut la perception continue des rhythmes torturants, des échos formidables et profonds qui sont les éléments sublimes de cette „musique intérieure" que nous n'entendons pas, nous autres, lorsque la souffrance nous abat *prosaïquement*.

Moussorgski, si vous le voulez encore, fut semblable au fantastique pêcheur norvégien qui, précipité dans le Maelstrom, y conserva sa parfaite lucidité, jusqu'à prendre mesure des angles et des vitesses... quant au commun des mortels, c'est le malheureux frère qui se cramponne machinalement au boulon de la Semaque: il disparaît dans le tourbillon.

Baron. (*Magazine International*, 1897)

Cette âme de musicien n'est si prompte à se muer en toutes les autres, à céder à leur impulsion, à répéter leur mouvement, que parce qu'elle est elle même instable, dépourvue des axes certains de pensée, de sentiment et de vouloir qui font la personnalité ferme et distincte. Parfois elle se replie sur elle-même, alors le second trait apparaît: l'inquiétude, le déséquilibre, l'aptitude à la souffrance et au rêve, pour tout dire la vieille maladie russe que Tourguenef n'a jamais cessé d'étudier, et dont Tolstoï et Dostoievski nous ont présenté d'inoubliables figures. Dans ces moments-lá, ce qu'elle aperçoit en elle, cette âme, ce n'est pas une idée, une volonté, une tendance nettement définissables, pas même une suite cohérente d'images. Rien que la langage musical puisse exprimer en rythmes précis, en

harmonies claires et simples, en phrases nettement posées sur un ton, logiquement menées par un développement continu. Rien, le plus souvent qu'un frisson confus, un douloureux trouble, une langueur traversée d'images rompues, mêlées de pressentiment et de regret, parfois simplement l'ennui, la vie sans objet, parfois de profondes, vertigineuses visions de cette vie, de son mystère, du destin qui la domine. Et, pour traduire de tels états, une musique tout intérieure et comme faite de silence, une musique où s'isole et se détache chaque tressaillement du cœur, où passent, dirait-on, des minutes vides qui tiennent de l'éternité, et la souffrance qui s'interroge, se médite, se prolonge comme une résonnance, et la solennelle impression de l'être qui retrouve sa solitude, en regardant approcher la mort...

André Chevrillon (*Journal des Débats.* 10 Décembre 1910).

Les articles russes de la brochure-programme sont signés, en les nommant dans l'ordre des citations, de Wladimir Stassof (Новости—*Novosti*, de Saint-Pétersbourg, 1901). Simon Krouglikof (Новости Дня—*Novosti Dnia*, et Голосъ Москвы — *La Voix de Moscou*), de MM. von Riesemann (*Moskauer Zeitung*), Léonide Sabaniéief (Голосъ Москвы), Tsynovski (Одесскій Листокъ—*Odesskiy Listok*), Chébouief (Изъ „Негативовъ", „Négatifs"). Engel (Русскія Вѣдомости — *Rousskia Wiédomosti*, 1902 — 1912), Livine (*Gazette musicale* russe de S.-Pétersbourg), César Cui (Россія—*Rossiya*, 1901), Tchetchott (Кіевская Газета—Gazette de Kief), B. Yanovski (Кіевлянинъ—*Kiévlianine*); G. T. (Русь—*Rouss*), Meinhalis (*Petersburger Zeitung*), Kotchetof (Московскій Листокъ — *Moskovskiy Listok*), A. Sakmarof (Новости — *Novosti*).

Même observation qu'en ce qui concerne la critique française. A cette liste manquent bien des noms intimement liés à l'historique des Récitals. Tels ceux de M. M. Sakhnovski (Курьеръ—*Courrier de Moscou*, Русское Слово—*Rousskoié Slovo*), Kachkine (Московскія Вѣдомости—*Gazette de Moscou*), A. Levskiy (Курьеръ — *Courrier de Moscou*), Wittol (*Petersburger Zeitung*), Cap. I. Kreisler (*Journal de Saint-Pétersbourg*), Bernstein (Пет. Отечество), Popello-Davydof, M-me von Tydeböhl (Moskauer Zeitung. The Monthly

Musical Record), Ivan Novikof (Въ мірѣ искусства, Kiev), Kourof (Утро Россіи — *Outro Rossiy*), B. Popof, Prokofief (Русскія Вѣдомости — *Rousskiya Wiédomosti*), Derjanovski (Музыка—*La Musique* (Moscou).

Soixante-douzième Récital Moussorgski donné à l'Opéra de Kharkov, le 1 Mars 191.

I.

Ni par le caractère de ses compositions, ni par ses conceptions musicales, Moussorgski n'appartient à aucune école musicale existante. Il croit fermement que dans le domaine de l'art les artistes-réformateurs seuls, tels que Bach, Gluck Beethoven, Berlioz, Liszt ont donné des lois à l'art; mais il ne pense pas que ces lois soient inéluctables, elles évoluent et se modifient avec la pensée humaine.

(Moussorgski. Autobiographie).

Bach.—Zuversicht und Trust.
Gluck.—Le Vœu d'Alceste.
Beethoven.—In questa tomba oscura (Carpani).
Berlioz.—La Mort d'Ophélie (Legouvé, d'après Shakspeare).
Liszt.—Die Drei Zigeuner (Lenau).

Moussorgski.

(9 Mars 1839 — 13 Mars 1881).

Спи, усни, крестьянскій сынъ (Островскій).—Berceuse du Paysan (Ostrovski).

Колыбельная Еремушки (Некрасовъ). — Berceuse du Pauvre (Nekrasof).

Сиротка (Мусоргскій).—Le Dit de l'Orphelin (paroles de Moussorgski).

Баллада (Голенищевъ-Кутузовъ). — Après la Bataille (Golenitchef-Koutouzof).

Свѣтикъ Савишна (Мусоргскій).—Le Dit de l'Innocent (paroles de Moussorgski).

II.

Еврейская пѣснь (Мей).—Cantique des Cantiques.

По надъ Дономъ садъ цвѣтетъ (Кольцовъ). — Je sais un frais jardinet (Koltsof).

Гаданіе (изъ „Хованщины"). — La Divination par l'Eau (de „Khovantchina", paroles de Moussorgski).

Спитъ стрѣлецкое гнѣздо (изъ „Хованщины“). — Tont dort (de „Khovantchina“).

Безъ солнца (Голенищевъ-Кутузовъ).—**Sans Soleill** (Golenitchef-Koutouzof):

a. Въ четырехъ стѣнахъ.—Entre quatre murs.
b. Скучай.—L'ennui.
c. Надъ рѣкой.—Sur l'eau.

Дѣтская (Мусоргскій). — **La Chambre d'Enfants** (paroles de Moussorgski).

a. Разскажи мнѣ, нянюшка.—Dis-moi, veux-tu, grand mère.
b. Въ углу.—Dans le coin.
e. Жукъ.—Le Hanneton.
d. На сонъ грядущій.—La Prière.

Пѣсни и пляски Смерти (Голенищевъ-Кутузовъ).— **Chants et Danses de la Mort** (Golenitchef-Koutousof).

a. Колыбельная.—Berceuse.
b. Трепакъ.—La Mort et le Paysan.
c. Полководецъ.—La Guerre.

Partie de piano: **M. Paul Lamm.**

III.

Paris.

L'Interprète devant les maîtres.
Programme du Premier Concert.
Village russe au printemps.
Les Sept Chants Populaires du cinquième Concours de la „Maison du Lied".—La musique Hébraïque.
Programme du Deuxième Concert.
Les Traductions musicales.—Textes français des Chants et des Dits de Moussorgski. (Traduction originale de 1896).
Programme du Troisième Concert.

I.

L'Interprète devant les Maîtres.

Berlioz contre Bach et Mozart. Schumann contre Wagner. Moussorgski contre les Allemands. Hugo Wolf contre Brahms. Tolstoï contre Dante, Shakspeare, Baudelaire, Verlaine. Ces cris exaspérés de négation toujours poussés par tout artiste qui veut s'afffrmer, ce sont les cris d'un jour, et le vent les emporte, celui qui les émet fût-il doué, au degré suprême, du don de parler pour l'éternité.

Lutter, c'est la loi, n'eût-on qu'un luth pour arme. Celui qui trouve sa voie en-dehors des ornières, et sent que la voie est bonne, et qu'elle conduit à un sommet d'où l'on découvre une belle vue et des horizons lointains, a tendance certaine à crier aux autres: „On ne voit rien d'où vous êtes. C'est ici, c'est d'ici qu'il faut voir!"

* * *

L'artiste-interprète, en ceci, est privilégié. S'il a aussi, en tant que créateur, son point de vue personnel et son entente des choses, il a les joies de pouvoir regarder de partout, et de partout montrer comme l'on peut voir, si l'on a des yeux. Et, ce faisant, mieux que l'artiste-créateur peut-être, il se rend compte de ce qu'il y a d'immuable et d'universel dans les paysages les plus divers.

Il peut, son habileté consistant à revêtir toutes les formes, unir les contraires et faire comprendre à tous et les joies du labour en terre âpre, et celles du jardinage et des cultures en serre, escalader les monts jusqu'aux glaciers et dévaler en plaine, descendre et remonter les eaux ou s'aventurer en mer, par un temps calme ou dans la tempête. Il le peut, sans être pour cela dilettante ni éclectique, mais

simplement pour la raison qu'en tous lieux, en tous temps, se prépare, par les mains rugueuses ou parfumées, le mystérieux collyre du conte arabe, qui nous fait voir les trésors cachés au sein de la terre, ou qui nous aveugle...[1])

*
* *

Il comprend ces générations d'artistes qui, venus en des temps où l'esprit du peuple est en éveil, peuvent s'abandonner à leur inspiration, l'habiller de formes transparentes et fluides, en ne cherchant que la beauté et la douceur du son pour faire valoir la secrète et subtile harmonie des choses; et aussi, ces autres générations d'isolés perdus dans des foules gagnées par un sommeil que ne traversent que des songes de laideur: ils doivent faire des opérations chirurgicales pour rendre à leurs contemporains l'ouïe et la vue, et user de la couleur brutale, de la phrase martelée ou incisive, de la dissonance et du *rubato*.

Mais ceux-ci comme ceux là, et non moins, sont les truchements de l'esprit éternel, et leur esprit participe de son essence: il est dans leur œuvre ce que l'éternel est dans la nature, présent toujours et partout, mais invisible, impénétrable, reconnu seulement par ceux qui ont la foi dans la seule force de l'esprit, et l'amour pour ses œuvres, et toutes ses œuvres.

Et l'interprète—de par ses fonctions mêmes – sait discerner, sous tant de formes variées à l'infini, comment procède l'esprit, comme à l'origine, avant l'acte, il „se meut à la surface des eaux“ conscient et savant, et comme, en l'action, il doit tout oublier, dans un geste d'amour, de crainte de substituer au dieu qui est en lui, le dieu qu'il est, lui.

*
* *

A l'interprète les délices de l'incarner, en pliant son talent à toutes les formes les plus divergentes, en leur ôtant, si elles „datent“, la poussière des temps; en leur donnant, si elles viennent d'apparaître, ce son de voix intérieure qui aplanit toutes les difficultés, car les difficultés ne sont là que pour la rendre plus expressive.

---

[1]) Les *Mille et une Nuits*: Le marchand et le derviche traductions françaises Galland et Mardrus).

L'interprète est, dans les mondes créés de mains d'hommes, l'incorporateur de toutes formes: il est aussi le vase d'élection de l'essentiel. Il adore l'un et les autres, le frère et les sœurs, comme disent les Hindous. D'un geste bien humble, et pudique, et religieux, il ne dévoile pas le dieu qui se cache, mais il le révèle encore, en le couvrant de tous les voiles qu'il a tissés.

L'interprète suit ses maîtres à la trace, et, tout au fond de leurs œuvres, si variées, il trouve la signature éternelle, qui en est l'âme, et constate que chaque artiste en ses énigmes a inclus même mystère, qu'on ne peut nommer d'un mot, sous peine de blasphémer.

* * *

L'interprète cherche, comme le créateur, sa personnalité. La plupart le font pour fixer sur eux l'attention, quelques-uns pour se trouver.

Et ces derniers ont la joie de reconnaître au fond d'eux, comme dans les œuvres de mains d'hommes, l'être unique, source de toute inspiration, de toute élévation, de toute réalisation. Ils ont le bonheur d'entrer, non par surprise et violence, mais accueil bienveignant, dans la famille des maîtres, de comprendre leur langue, d'apprendre à la parler et à réveiller dans leurs entours la connaissance presque abolie de cette plus ancienne des langues, toujours renaissante, et qui ne mourra même pas avec ce monde, cette langue de la vraie patrie, cette langue dont les mots sont formés et émis sans troubler le silence

---

Premier Concert, donné à la Salle des Agriculteurs, le Mercredi 1-er Mai

I.

Hymne de la Cantate „Frühling und Liebe" — J. S. Bach.
Das Veilchen } Gœthe. — Mozart.
Mignon's Lied } Gœthe. — Beethoven.

Die Stadt
Ihr Bild
Am Meer
Doppelgänger
Atlas
} Heine. — Schubert.

Belsatzar
Die beiden Grenadiere
Der arme Peter
} Heine. — Schumann.

II.

Wer machte dich so krank?
Alte Laute
} Schumann.

Sans Soleil!

Poëme de Golenitchef-Koutouzof.
Version française originale (1896).

Entre quatre murs.
Perdu dans la foule.
Soir de fête.
L'ennui.
Elégie
Sur l'eau

Chants et Danses de la Mort.

Poëme de Golenitchef-Koutouzof.
Version française originale (1896).

Sérénade
Berceuse
La Mort et le Paysan
La Guerre
} Moussorgski.

II.

Village russe au Printemps [1]).

Les blancs linceuls de l'hiver ont glissé dans les ravins. Ils sont allés se perdre à la rivière, en jetant une odeur froide et âcre. Sur les routes, dans les marais, auprès des tumulus, les marceaux se pointent de bourgeons grivelés, dans l'attente des coupes pascales, qui feront d'eux des rameaux évangéliques. La terre s'est tachetée de vert, de mauve et d'or. Les sapinières restent obstinément sombres, mais les claires boulaies verdoient, fleurant bon.

Le baluchon sur le dos, le peigne à la ceinture, des paysans cheminent vers les villes où les fabriques demandent des bras. Dès la pointe du jour, l'izba s'éveille. Tandis que le vieux s'assied sur le seuil pour tiller le tilleul ou paresser à l'air, la vieille déblaie la chambre d'été, balaie l'izba, et les femmes vont traire les vaches.

Cependant la terre en travail s'efforce sous la pesée des rayons solaires. L'œil, en sondant la plaine qui s'allonge, découvre çà et là de larges tapis verts. Les bestiaux, enfermés dans l'étable durant le long hiver et la débâcle diluvienne, hument les senteurs d'herbée, s'énervent et mugissent.

Mais voici qu'à l'aube des quintes de flûtes, rapides et gaies, ont déchiré l'air. Les étables s'ouvrent et les femmes et les enfants, armés de branches et de gaules, poussent les vaches à la rue. Ce sont des cris de joie, des beuglements, des grognements sur qui se posent les appels furieux des doubles flûtes. Déhanchées, les vaches courent se joindre au troupeau, suivies des veaux qui sautèlent, lourds sur leurs jambes molles, tandis que de toutes parts les oies

---

[1]) Istomino (province de Riazan). Voir pages 15 et suiv.

grises, les oisons drôlement jaunes, les canards à la gorge verte ceinte d'un collet blanc cacardant et canquetant s'effarent, chassés par des gamins vers l'étang.

La terre s'est étanchée, affermie; les charrues sortent, et sur les champs bistrés, les taches bleues ou blanches des paysannes courbées sur les mancherons se meuvent lentement derrière le petit cheval ébouriffé qui peine.

Puis leurs silhouettes disparaissent et dans la plaine se dresse la haute figure du semeur dont le geste large et régulier se détache sur l'horizon.

Voici le soir. Le village alangouri repose. Seuls, par une joie de vivre, de s'agiter, de rire, dans l'attente des voluptés de chair et d'air frôlés, les jeunes gens se joignent pour danser et chanter.

1.

(Filles et garçons, se prenant par la main, font cercle qui se meut lentement, à chant parfois traîné, souvent vif, d'un rythme bien marqué toujours. Au centre un gas, franc du pied, une fille bien mimante représentent au vif la scène que le chant déroule).

* * *

Sortez, fillettes, des maisons dans la rue, portez, les belles, dans vos mains, les rossignols. Oï! le rossignol a préludé, les belles! Et les fillettes ont chanté, et les plus jeunes ont pleuré. Prenez du bon temps, tant que vous êtes chez le père, prenez du bon temps, tant que vous êtes chez la mère.

2.

(Les deux danseurs ont pris place et voix dans la ronde tandis qu'un compagnon entre en se pavanant dans le cercle et fait savamment alterner les marches cambrées et les piaffes soudaines et comiques).

* * *

La chaussure qu'il a sur lui, sur lui, sur lui! le diable l'a tressée au clair de lune, da nou, da nou, da nou! Ma bien aimée vit au loin: elle ne m'a pas pris avec elle, Hé nou, hé nou, hé nou! La ceinture qu'il a sur lui, sur lui, sur lui! c'est comme une queue de cheval, da nou, da nou, da nou! Mon père est parti du logis sans me prendre avec lui. Hé nou, hé nou, hè nou! Le casaquin qu'il a sur lui, sur

lui, sur lui, est plus troué qu'un tamis. Da nou, da nou, da nou! Ma bien aimée vit au loin: elle ne m'a pas pris avec elle! Hé nou, hé nou, hé nou! Le bonnet qu'il a sur lui, sur lui, sur lui! c'est un nid de corneille! Hé nou, da nou, da nou, da nou! Mon père est parti du logis, sans me prendre avec lui, hé nou, hé nou, hé nou!

3.

(Les premiers danseurs, ou d'autres,car il est plus d'une bonne paire au village ont pris la place du compagnon et miment les aventures de la cane et du canard).

Le canard et la cane se promènent. Oh!.. Oh! fruit rouge de l'aubier! Oh! Le canard mène la cane! Oh!.. Oh! fruit rouge de l'aubier!.. Ils s'engagent sur le pont, oh... Oh! fruit rouge de l'aubier!.. Le pont s'est cassé, oh!.. Oh! fruit rouge de l'aubier!.. Oh! la cane grise tombe à l'eau... Oh! fruit rouge de l'aubier!.. Oh! le canard est en larmes!... Oh! fruit rouge de l'aubier!... Il s'éplore, il se lamente, oh!.. Oh! fruit rouge de l'aubier?.. Oh! la cane a reparu!.. Oh! fruit rouge de l'aubier! Oh! la cane trône sur les eaux... Oh! fruit rouge de l'aubier... Oh! le canard nage dans la joie... Oh! fruit rouge de l'aubier... Oh! Il fait fête à la cane.. Oh! fruit rouge de l'aubier.

4.

J'errais dans les prés, mon ami dormait: lève-toi, lève-toi, mon aimé. Ton cheval s'est détaché. Détaché de l'arbre. Dégagé du licol. Il est allé dans le jardin. Il a foulé l'herbe soyeuse! Piétiné les fleurs d'azur!.. Ne te fâche pas, fillette, pour de l'herbe foulée; je réparerai le dommage! je te prendrai pour épouse!

5.

Belle Parache au clair visage, quel n'est pas mon malheur de m'être énamouré de toi. Je t'ai aimée, je t'ai aimée, et tu ne seras jamais mienne! Vole, colombe, vole à la maison de mon aimée! Pose-toi sur la branche, la branche verte et dis-lui ma peine!

6.

Le seigneur, le seigneur à cheval s'en venait, s'en venait du palais. Laissa choir, laissa choir son chapeau. Et cria, et cria à sa dame jolie. „Donne-moi, donne-moi mon

chapeau". „Ne suis mie, ne suis mie ta servante. Mais le suis, mais le suis de mon pére, de ma mère! Mais voici, mais voici ton chapeau! Fais de moi, fais de moi ta servante"!

7.

(Les rondes ont cessé; les chants se sont tus; et filles, et garçons se sont dispersés. La nuit est venue et le village dort).

8.

„Demain il fera mauvais! nous n'irons pas aux champs! allons nous promener tous deux, toute la nuit, dans la verte prairie. A l'aube les oiseaux nous égayeront de leur chant. Sais-tu bien, mon amie, ce qu'on dit de nous? Ce qu' on dit de nous? On ne dit pas de bien de toi, on dit du mal de moi. Nul bien de toi! en quoi l'on n'a pas tort. Du mal de moi? pourquoi?"

Les Sept Chants Populaires. La Musique Hébräïque.

Il serait difficile de dire lequel, parmi ces chants, fut le mieux accueilli à la première audition (Paris, salle des Agriculteurs, la 19 Décembre 1910). A Moscou, le succès fut identique. Ici et là, la curiosité s'attacha d'entrée et tout particulièrement, à la chanson hébraïque, pour faire place, ici et là, durant l'audition, à un intérêt croissant.

Les lecteurs de *La Maison du Lied* et nos auditeurs habituels savent combien cette question de la musique hébräïque nous intéresse.[1] Dès la première année, dans le programme de la dix-neuvième soirée (interprété par M-me Anna Stenbock), nous donnions les premiers résultats d'une enquête faite auprès des cantors d'Allemagne et d'Autriche et des ministres officiants de France, tout en étant forcés de constater que si, de ce côté, on pouvait avoir des renseignements précieux sur la musique religieuse, les résultats au sujet de la musique profane étaient à peu près nuls.

Une enquête commencée par nous dans la province de Volhynie, à Jitomir et dans les environs de Loutzk, un peu plus tard dans la province de Mohilev, ne nous donna pas,

[1]) Programmes des Concerts de M-me Marie Olénine d'Alheim à Moscou 1908; Dix-septième concert, dédié aux nationalités.

avouons-le, de bien notables résultats. Ces enquêtes sont difficiles, et exigent une connaissance approfondie de la langue judéo-allemande qui nous faisait défaut; aussi avons-nous dû renoncer, devant les autres charges de notre entreprise, à pousser plus loin nos investigations.

Deux années passèrent. Et nous nous décidâmes, dans le désir de faire figurer la musique hébraïque dans les mélodies de notre cinquième concours, à demander à un autre la fleur rare que nous n'avions pu trouver nous-mêmes. Il fallait d'adresser à un artiste, qui connût à fond la question, s'occupât de recueillir ces chants et voulût bien distraire de sa collection quelque exemplaire bien typique, et inédit. M. J. Engel était tout désigné. Et c'est à lui que nous devons la communication de ce chant de *Lifnéï Melech Malchéï* qu'un critique parisien a qualifié de „merveille entre les merveilles"[1]).

C'est encore à l'obligeance de M. Engel que nous avons recours pour avoir des renseignements sur la musique hébraïque en Russie, et voici ce que nous avons pu retenir de ses paroles.

Dans la musique hébraïque on doit distinguer la musique religieuse et la musique profane.

Pour les Juifs de tous pays c'est l'ancien hébreu, la langue de la Bible, qui est la langue des textes de la musique religieuse. Cette musique comprend trois éléments principaux: 1) Des motifs et des éléments mélodiques (Noussokh) traditionnels; 2) des motifs d'un caractère „oriental" et 3) des motifs modernes c. a. d. „européens". De ces motifs, le plus important est le „noussokh", où l'on retrouve d'après la tradition les vestiges de la musique du temple de David. Dans certaines anciennes mélodies diatoniques on remarque certains caractères qui les rapprochent des motifs du chant grégorien de l'Eglise Catholique ou des motifs du plain chant de l'Eglise Grecque. L'origine du „style oriental" remonte au moyen-âge, à l'époque du plein épanouissement de la civilisation, favorable aux Juifs, du Khalifat arabe. Cette civilisation, grâce à la parenté qui unissait les deux races, a poussé des racines si profondes dans l'âme du peuple juif, que plus tard, au cours de ses

1) M. Mangeot.

pérégrinations, il a fait toujours avidement entrer dans sa musique tout ce qui rappelait l'Orient. Enfin, les mélodies modernes sont le fruit du rapprochement qui s'est fait avec la musique européenne savante.

En ce qui concerne la musique hébraïque profane, elle date sans conteste d'une époque plus rapprochée de nous et souvent de source toute récente. En raison même du lien qui l'unit à la langue employée couramment par les juifs des différents pays à différentes époques, elle est assujetie à des délimitations territoriales. En parlant d'elle, il est indispensable de toujours savoir de quelle musique il s'agit, de celle des juifs russes, des juifs roumains, des juifs arabes, des juifs turcs etc. Je ne parlerai que des chants des juifs russes en faisant rentrer dans ce groupe les Juifs polonais.

Ces chants sont extrèmement variés, d'un caractère religieux ou spirituel, national ou historique, des chansons d'amour, des épithalames, des berceuses, des chansons dont les sujets se rapportent à l'école ou au foyer, des chansons de soldats et d'autres.

Les chansons d'amour qui vont en se multipliant étaient récemment encore relativement rares. La vieille langue hébraïque ne se rencontre que dans les quatre premières catégories de chansons. Dans la plupart des autres, on trouve ce jargon allemand-juif que parlent les Juifs en Russie, en Pologne, en Roumanie et en partie en Allemagne et en Autriche. Certaines chansons sont en langue mêlée [1]) comme par ex.: „*Lifneï Melech Malchei*" Dans cette chanson le père en s'adressant à son fils, se sert du jargon et celui-ci lui répond dans la langue sacrée (l'ancien hébreu) en citant chaque fois des textes bibliques.

Il y a encore toute une catégorie de chants sans paroles sur de simples articulations sans signification, mais commodes à chanter. Ils sont usités pour la plupart parmi les Khassides. Les Khassides (Khassidin) et les Missnagdes (Misnagdim) sont les deux principales sectes orthodoxes juives.

---

[1]) Ce qu'on appelait au Moyen-Äge „Poésie farcie". Il y en avait de comiques comme la Patenostre de l'Usurier, mais surtout de religieuses, celles-ci, du reste, antérieures, et ayant servi de prototype.

La secte des Khassides s'est constituée au XVIII-e siècle pour contrebalancer l'érudition théologique et le froid dogmatisme des rabbins. Israel Baal-Chem-Tov (Becht), le fondateur du Khassidisme, enseigne que le but et l'essence de la religion résident en l'union spirituelle avec Dieu et que le meilleur moyen pour parvenir à cette union est l'extase qu'on n'atteint que par le recueillement et la prière passionnée et ardente. La musique contribue à cette extase; de là cet amour des Khassides pour la musique. Le „Aulom hanigoun", c. a. d. le monde de la mélodie et „Aulom hatschuwo" le monde de la contrition, sont voisins l'un de l'autre, enseignait le fameux „tsadik" „Khasside, le rabbin Pinkos de Kourits. Mais les Khassides n'ont pas besoin des paroles qui distraient l'homme, mais uniquement de l'âme du chant, de la mélodie („nigoun") qui élève vers le Seigneur, dans un essor irréfléchi, les chanteurs (qu'ils chantent d'une façon perceptible aux sens, ou en eux-mêmes). De là on comprend leur prédilection pour les onomatopées comme: „tram-tram" et „bim-bam". Ces articulations sans aucune signification ont pour eux tous les avantages des paroles, puisqu'elles peuvent se chanter, sans présenter leurs inconvénients. Mais ces chants composés uniquement d'articulations dénuées de signification ou de ces mêmes articulations combinées avec des paroles sont fréquemment en usage dans une foule d'autres cas, par exemple, aux mariages, quand la musique instrumentale est accompagnée ou remplacée par des chants.

On rencontre dans les chants hébraïques le ton majeur, le ton mineur, mais le plus souvent les anciens modes (surtout le phrygien, l'éolien et le mixolydien).

Les „modes orientaux" avec une ou même deux secondes augmentées, autrement construits dans la gamme d'en bas que dans celle d'en haut, jouent un grand rôle surtout dans des chants khassidiens „nigounim". Le caractère des mélodies, considérés du point de vue non-juif, est d'une tristesse qui n'exclut d'ailleurs, ni la vivacité, ni la force ou même la grandeur. Les ornements et les fioritures ne sont pas rares. On ne pourra parler plus en détail des chansons juives que lorsqu'elles auront été l'objet d'études plus approfondies.

Deuxième concert donné à la Salle des Agriculteurs, le Mercredi 8 Mai.

I.

Sept Chants Populaires.

(Recueil publié par la „Maison du Lied").

Chanson espagnole: Adieu, va, mon homme, adieu!	Maurice Ravel.
Chanson russe: Ah! l'oiseau prend son vol!	Alexandre Olénine.
Chanson flamande; Vois se lever l'aurore.	Alexandre Georges.
Chanson française: Jeanneton, où irons-nous garder...	Maurice Ravel.
Chanson écossaise: Vallons, côteaux du fleuve ami (Burns)	Alexandre Georges.
Chanson italienne: Penchée à ma fenêtre.	Maurice Ravel.
Chanson hébraïque: Lifnéï Melech Malchéï	Maurice Ravel.

Village russe au printemps.

(Titre russe: La Route—Улица).

Prélude.
Danse comique.
Ronde de la Cane et du Canard.
Le cheval échappé.
Belle Paracha!
Ronde du seigneur et de la dame.
Interlude.
On dit du mal de nous!

— Alexandre Olénine.

II.

Chants et Dits Populaires.

Le Cousin et l'Araignée (Conte).
La Pie (Pouchkine).
Berceuse du Paysan (Ostrovski).
Le Dit de l'Orphelin (Moussorgski).
Après la Bataille (Golenitchef-Koutouzof).
Le Dit de l'Innocent (Moussorgski).
Dans la forêt (Méï).
Hopak. (Chevtchenko).
Днѣпръ. Le Dniepr (Chevtchenko).
Пѣсенка Хиври (La chanson de Khivria, de „La Foire de Saratchinsk").
Думка Параси (Chanson de Parassia, de la „Foire de Saratchinsk").

— Moussorgski.

III.

De la traduction musicale.

Il serait à coup sûr désirable qu'on pût interpréter toujours les œuvres dans la langue originale: c'est elle qui fut l'inspiratrice, au moment où le rêve du poëte et du musicien se précisa,—elle, qui se plia docilement à leurs vouloirs ou résista d'abord violemment, lorsqu'ils voulurent lui imposer des gestes nouveaux.

Mais c'est elle qui, une fois conquise, agit efficacement sur les esprits, impose les œuvres, et les grave dans la mémoire.

Aussi faut-il souvent, si l'on veut acclimater les œuvres en terre étrangère, leur prêter le charme de la langue familiére.

Mais être prudent! La Poésie et la Musique sont des époux divorcés, que le génie seul réussit à réconcilier, et la tâche du nouveau venant est singulièrement délicate; il doit se rappeler le conseil de Sganarelle, et ne pas mettre entre l'arbre et le doigt une écorce trop rude.

La traduction est bel et bien une première interprétation qui liera le chanteur, et comment! par la gorge! Qu'il soit intelligent ou non, qu'il s'abandonne au texte intrus ou fasse effort pour s'en dégager, le voilà condamné à trahir poëte et musicien, à anéantir leur effort, à aggraver, en les faisant, et siens,—et leurs—les contre-sens et, les non-sens, où la négligence, le manque d'instinct et de tact, l'imparfaite connaissance des langues et la difficulté presque insurmontable, et trop connue, de ce genre de travail ont acculé le traducteur.

Les interprètes de Moussorgski sont particulièrement à plaindre. Le moyen, dans *La Chambre d'Enfants*, devenue, le diable sait bien pourquoi, les *Enfantines* (titre absurde, mais de „meilleure vente") de faire valoir, pour ne citer que les exemples d'une seule scène, „la justesse d'intonation" de l'enfantin: „C'est le chat! C'est le chat!" quand vous devez prononcer, la première fois: „Avec ton bas...", et la seconde „aiguille et fil".

Le pauvre chanteur est tout déconcerté de ne pas voir le petit effet immanquable se produire, et le public très-étonné de ne pas retrouver, dans des interprétations pourtant bonnes, son impression première.

Dans *Sans soleil!* dans *Les Chants et Danses de la Mort*, l'erreur est plus grave. Le „Femme! contiens ton effroi! longtemps tu fis la garde!“, la Mort „qui grimpe sur un tertre“ le „je lui tendis mon cœur en une larme timide“ sont des pas difficiles à franchir, quand il s'agit surtout de faire parler un homme qui veut la parole „á bout portant“.

On comprend comme il serait difficile, dans un dialogue entre le. noir sur blanc du papier et les yeux d'un chanteur de passer en revue tous les „ratés“ que provoquent fatalement les traductions de l'édition „rédigée“ par Rimski-Korsakof.

Nous ne voulons ici qu'appeler l'attention du lecteur, mais *toute* son attention sur le contre-sens pernicieux de ce mot „rédigée“ qui s'étale complaisomment sur les couvertures.

Ce mot n'a pas le moins du monde en langue russe la signification qu'il prend en français. „Rédigé“ sfgnifie tout bonnement „publié sous la direction de...“ Le premier devoir de celui qui dirige la publication d'œuvres quelconques est de confronter les éditions antérieures avec les manuscrits et de faire disparaître les fautes d'impression. Rimski-Korsakof n'a, cette fois, pas failli à ce devoir. Il n'a *rien* changé, *rien* coupé, *rien* „amélioré“. Il a „rédigé“ les *Chants* et les *Dits* de Moussorgski comme la comtesse Tolstoï „rédige“ les œuvres de Léon Tolstoï.

* * *

Nous nous sommes beaucoup préoccupés à la *Maison du Lied* de cette question de la traduction musicale.

Trois de nos concours ont eu la traduction musicale pour objet. Si les deux premiers (translations en langue russe), n'ont pas donné de résultats absolument satisfaisants, le dernier nous a valu une admirable traduction allemande de *Sans Soleil!* et des *Chants et Danses de la Mort*, bien sonnante et bien humaine, et taillée dans du verbe, due à M. A. Luther.

Nous avons publié en 1908 une traduction française de *La Belle Meunière*, et nous faisons tous nos efforts pour

répandre les versions originales françaises des *Chants* et *Dits* de Moussorgski, celles mêmes qui ont servi à tirer son nom de l'oubli.

Nous les reproduisons ici.

Si ces traductions paraissent à quelques interprètes difficiles ou trop éloignées des textes qu'ils sont habitués à chanter, ils feront bien toutefois de les consulter, car elles suivent avec minutie toutes les intentions du musicien dans l'expression des sentiments.

Dits et Chants populaires.

Première audition: Paris, 10 Février 1896.— *Le Hopak* Bruxelles, 1-er Février 1897.— *La Pie*, Bruxelles, 10 Février 1898. — *Je sais un frais jardinet*, Paris, 14 mai 1901.

Berceuse du Paysan.

Paroles d'Ostrovski.

Dodo, mon bel et beau gas. Dors, enfant, dors, enfant du laboureur. Dodo.

Dans l'ancien temps, on avait moins de mal! Maintenant, tout le long des longs jours, le noir souci, les ennuis cruels, la misère nous travaillent sans répit.

Dors, mon bel et beau gas. Dors, enfant, dors, enfant du laboureur.

Tu vaincras le malheur en trimant des bras, tous les longs jours, sur des terres pas à toi, quand le chaud soleil dardera ses feux,—dardera ses feux.

Le sommeil a fermé tes bons yeux. Ta douce âme a pris sa volée au loin. Notre Seigneur veille auprès de toi. L'ange t'a couvert de son aile d'or,—de son aile d'or.

La Berceuse du Pauvre.

Paroles de Nekrasov.

Dodo, dodo! Bas, plus bas que l'humble fleur des champs,— il devra courber le front,—mon Ivan, l'enfant des pauvres gens—s'il veut vivre sans affront.

Tel le blé qui verse sous le vent,—courbe-toi tant que tu peux – et, bien sûr, les riches, mon Ivan,—te feront place auprès d'eux. – Dodo, dodo!

Les plus nobles, et soir et matin,—te feront civilités.—Chez les belles dames en satin—tu prendras des libertés.—Et joyeusement, ah ah! comme au fil de l'eau—couleront les jours d'Ivan.—Dodo, dodo...

Le Dit de l'Orpheiin.

Paroles de Moussorgski.

Mon bon monsieur! Pitié! Mon bon monsieur! Pitié! Pour l'orphelin sans feu! pour l'orphelin qui n'a pas d'abri! Mon bon monsieur! Oh! j'ai si froid, si faim! Je tombe, je me meurs! Vent, neige, gel ont cuit mon pain. Ils me sont fidèles! Mais si j'espère dans les gens, que me donnent-ils? Ah oui! les bonnes gens! Ils m'ont rentré ma faim à coups de poings! Je fuis les hommes dans les bois profonds. je me cache. Pourquoi faut-il que la faim me ramène en ville? Je n'en peux plus, non plus! J'ai faim. j'ai froid. Mon bon monsieur, grâce! Mon bon monsieur, grâce! Faut-il mourir de faim? Faut-il mourir de froid? Mon bon monsieur, dites! Je n'ai d'espoir qu'en vous! Ah! il s'en va sans m'entendre!..“

Le Dit de l'Innocent.

Paroles de Moussorgski.

Belle Savichna, ô mon bel oiseau, aime-moi, le laid, aime-moi, le las!

Dis, veux-tu m'aimer, moi qui souffre tant! moi qui souffre seul, mon oiseau si beau, belle Savichna, belle Ivanovna.

Ne repousse pas ma prière, dis! Ne repousse pas ma misère, dis! Je suis né, vois-tu, pour que tous nos gens puissent rire ici, me montrer du doigt! Ils m'appellent tous Vania sans esprit. Ils m'appellent tous l'Homme du bon Dieu. Belle Savichna, belle Ivanovna!

On n'honore pas l'homme du bon Dieu! Il reçoit souvent de grands coups de poing, et le jour de l'an, quand on met sur soi les rubans brillants, les rubans si clairs, il reçoit

du pain, Vania sans esprit, il reçoit du pain, l'homme du bon Dieu. Belle Savichna, ô mon bel oiseau, aime-moi le laid, aime-moi le las!

Aime-moi, le seul, moi qui souffre seul! Oh! je t'aime tant, tant, mais tant, mais tant! Belle Savichna, crois-moi, ne crois pas, belle Ivanovna.

„Aux Champignons".

Paroles de Meï.

Oronges et mousserons,
Giroles et cèpes ronds,
Je prends tout à main pleine,
Vite, à perte d'haleine,
Pour mon noble père-grand,
Pour ma sainte mère-grand,
Qu'ils ne soient plus chiches,
Qu'ils aient grasses miches!
Mais pour toi, méchant barbu,
Si rageur et si bourru,
Il faut que je prenne
Une manne pleine
De ce doux poison tout miel.
Que le vieux le croque au sel!
Je veux qu'il se pâme
Pour cracher son âme!
Et pour toi, mon bien voulu,
Mon amoureux chevelu,
J'irai sous le feuillage
Quérir un lit d'herbage.
Dans nos champs, clair, le jour luit,
Dans ces bois, descends, ô nuit,
Et fais glisser ta mante
Sur la veuve et l'amante!

Le Hopak.

Paroles de Chevtchenko. Adaptation russe de Meï.

Hoï! Hop! Hop! au Hopak! Je suis femme d'un Kosak!

Il rit peu, mais il se ride; il est roux jusqu'à la rouille. Ah! mon sort! mon triste sort! Hoï!

„A quoi bon verser des larmes? Va, mon vieux, à la fontaine! Moi, je gagne la taverne: je prendrai le verre en main, et, voisins, trinquons, trinquons, trinquons, trinquons! Je boirai d'abord un coup, puis encore un, deux et trois"! Et la femme alors s'en va, un jeune homme sur ses pas.

Le mari jaloux l'appelle, mais il n'a qu'un pied de nez.— „Si je suis à toi, mon vieux, tu me dois pourvoir de tout: oui-da! Il te faut soigner l'enfant, le nourrir et le vêtir: oui, oui! Ou sinon, écoute un peu: je me passerai de toi: oui-da! Le petit est là, mon vieux: lave-le, bichonne-le: oui, oui! Mais vois-tu, prends garde à toi! Ne va pas quitter l'enfant: sans quoi... Veille, berce, veille, berce-le: „Bien, bien"!..

Autefois, au bon vieux temps, quand j'avais mes vingt ans, je brodais à ma fenêtre, puis, l'ouvrage achevé, je courais sur la route, je criais à voix haute: Hoï, Simon! Ivan! Michel! ça, mettez vos beaux habits. Ça plus vite! que l'on cause, que l'on danse, que l'on chante: Hoï! Hoï! Hoï! Hoï! hoï, hoï, hoï, hoï! au hopak!

Je suis femme d'un kosak: il rit peu, mais il se ride; il est roux jusqu'à la rouille.

Ah! mon sort! mon triste sort! Hoï!

La Pie.

Paroles de Pouchkine.

En son noir habit la pie,
A la porte d'une izba,
S'inquiète, saute, épie,
Et crie: On vient de là-bas!
Un grelot grelotte grêle,
Dans l'air vif, lointain encore.
Au manteau d'hiver se mêle
Un reflet de pourpre et d'or.
Au bruit du tambour battant,
Au son du grelot tintant,
On s'amasse sur la place,
Dzin, et dzin, et fla et ra!
Là, que vois-je? sur la place,
La tsigane dansera.
Elle saute, se balance,
Vient et va, cambrant les reins,
Lève son mouchoir et lance

Je chante en cadence,
Je lis dans la main.
En chantant je danse,
Et redis sans fin:
En son noir habit la pie
A la porte d'une izba,
S'inquiète, saute, épie,
Et crie: On vient de là-bas!

Le Cousin et l'Araignée.

(*Recueil de chansons populaires de Cheyne*).

Se trouve dans Boris Godounof.

Chez le diacre, le cousin
Pétrit, mout, fait cotrets.
L'araignée en béguin,
Lave, coud, met les brouets.
Un beau jour, en cliquetant,
Le criquet va dans le blé,
Saute, ronge, très content,
Pille tout comme endiablé.
En voyant gâcher
Le bien du clocher,
Le cousin s'émeut, s'alarme,
D'un épi soudain il s'arme.
Il bondit sur le criquet,
Il fait un grand moulinet,
Mais l'épi de ses mains saute,
Tombe, et lui rompt une côte...
L'endemain, de grand matin,
L'araignée au cœur chagrin
Va chercher un peu de thym
Pour lui mettre sous les reins.
Mais la pauvre ne put pas
Soulever son corps, hélas,
Et l'effort crevant son fiel
Fit monter son âme au ciel...
A voix pleine son refrain:

Je sais un frais jardinet.

Poésie de Koltsov.

Je sais un frais jardinet,
Il y croit un hêtre...
Que de fois j'ai fait là le guet,
Seul à ma fenêtre!
Oui, c'est là qu'un soir de mai,
Lise s'est assise.
Puis-je l'oublier jamais?
Dès qu'elle m'avise,
Ses yeux sont chargés d'amour,
Et dans sa surprise,
Elle fait choir, des doigts gourds,
Le grès qui se brise...
Je sais un frais jardinet,
Il y croît un hêtre...

Après la Bataille.

Poësie de Golenitchef-Koutousof.

Il a trouvé la mort là bas,
La mort là-bas, dans les combats.
Les siens refoulent l'ennemi,
Les siens exultent! Lui! mais lui,
Tout seul abandonné par eux,
        Il gît, le gueux!
Un lourd corbeau, en croassant,
Sur lui, s'abat. Il boit son sang,
Et vide ses yeux grands ouverts.
Puis s'élevant sur les prés verts,
L'oiseau de mort, gavé, saoûlé,
        S'est envolé...
Au loin, chez lui, sous l'arbre en fleurs,
La mère endort son fils en pleurs:
„Ahou! Ahou! ne pleure pas!
J'entends ton père: c'est son pas!
Maman mettra, pour son retour,
        La pâte au four...
        Là-bas, hideux,
        Il gît, le gueux!

La Chambre d'enfants.

Paroles de Moussorgski.

Première audition: Paris 27 Février 1896.
Le Chat Matelot et *A eheval sur un bâton* Paris, 14 Mai 1901.

1. Oh! Dis-moi, grand-mère!

Oh! dis-moi, grand-mère! Oh! veux-tu, grand'mère! la leçon de ce vilain ogre. Comme l'ogre vague par les champs, comme il porte les enfants au bois, et là croque leurs pauvres petits os blancs! et tous ces enfants-là crient tant, pleurent tant!... Dis un peu! Si l'ogre les a pris, ces enfants, c'est qu'ils ont battu, les méchants, leur mère, et leur bonne, et leur grand'maman! L'ogre alors les mangea, n'est-ce pas? Ou bien, voilà! Conte-moi l'histoire de la reine et du roi, qui vivaient dans un si beau château sur la mer. Et le roi boîtait fort du pied droit: dès qu'il choppe, pousse un champignon! La reine, elle, a toujours le rhume au nez, et sa toux brise les vitraux! Sais-tu, grand-maman? cette histoire de l'ogre, je n'en veux pas! Il m'agace! Dis-mo il'autre, grand-mère, oui, la drôle, oui!

2. Dans le Coin.

— Ah! polisson, va! Mon fil tu l'as pris... L'aiguille à tricot... Mon Dieu! tout est massacré! Le bas est taché, tout taché d'encre! Va—t'en! Va—t'en! Dans le coin! va!.. Vilain!

— Je n'ai rien fait de mal, moi, ma nounou. Je n'ai pas vu ton bas, moi, ma nounou. Ce fil-là, qui l'a pris? mais c'est le chat! Et l'aiguille, le sais-tu? mais c'est le chat! Et Michénka est sage, Michénka est brave. Nounou est laide à faire peur. Elle a le nez tout tacheté de noir. Michénka lui, est propre et bien peigné. Nounou a sa coiffe de travers. Nounou fait du mal à Michénka; pourquoi l'a-t-elle mis dans le coin? Michénka n'aimera plus, non, mais plus du tout, sa nounou! Voilà!

3. Berceuse de la Poupée

Tiapa, dodo! Tiapa, fais dodo! Veux tu bien fermer les yeux! Tiapa, dors, allons! Tiapa, fais dodo. Le loup te prendra. Il t'emportera, loin, au fond des bois. Tiapa, fais

dodo. Ce qu'on voit en rêve, tu dois me le dire. Visite l'île où nul ne laboure, où sur tous les arbres les beaux fruits rougissent, où s'entend le chant des petits oiseaux d'or. Dodo, fais dodo. Dodo, Tiapa!

4. Le Hanneton.

Mère! Quelle histoire!

Je jouais là dans l'allée, là, tu sais, sous les grands arbres, à construire une hutte de feuillage, oui, comme toi, tu sais les faire. Et ma hutte était construite, une vraie, avec un toit, bien belle!...

Alors! sur le toit même tombe un gros, énorme et si noir hanneton! ses grandes moustaches tremblent tant! Jl me regarde bien en face! Et j'ai eu très peur et lui, rageur, gronde, puis étend ses ailes, il veut bondir sur moi! Il s'élance et me donne un coup sur la tempe! Moi, je me baisse, mère, bien bas et sans bouger de place, j'ouvre un seul œil un peu, un petit peu!

Alors, écoute, mère: il est là, croisant les pattes, sur le dos, à la renverse; il ne gronde plus, ses moustaches sont tranquilles; il ne rage plus, l'aile seule tremble un peu! Est-il mort, dis? Fait-il le mort, dis? Je ne peux comprendre, veux-tu me dire ce qui lui arrive? Oui! il me frappe et puis il tombe! Qu'est-ce que cela veut dire?

5. La Priére.

Prends pitié, mon Dieu, de petit père et de maman, et sauve les! Prends pitié, mon Dieu, de mes frères Vasia, Jean et Michénka! Prends pitié, mon Dieu, de grand-maman si bonne, et fais, mon Dieu, qu'elle se porte bien! Grand-maman si bonne, grand-maman si vieille! et, Seigneur, sauve aussi tante Katia, tante Natacha, tante Macha, tante Paracha, tantes Liouba, Varia et Sacha et Olia et Tania et Nadia, oncles Petia et Kolia, oncles Valodia et Gricha et Sacha, et d'eux tous prends pitié, Seigneur, et puis, prends pitié de Filia, Vania, de Mitia, de Petia, de Dacha, Pacha, Sonia, Douniouchka, *Niania!* Eh! *Niania!* je ne sais plus!

— Ah! la petite tête folle! combien de fois te l'ai-je dit! Prends pitié, mon Dieu, de ta servante indigne.—Prends pitié, mon Dieu, de ta servante indigne... Niana, est-ce bien?

6. Le Chat Matelot

Aï, aï, aï, aï, mère, mère chérie! Je voulais avoir l'ombrelle, mère, il fait si chaud! Je cherchais partout, dans la commode et l'armoire... non, pas d'ombrelle! Moi, je cours vite alors, vers la cage, car je la mets parfois, là, tout contre. Bon, que vois-je? Sur la cage, notre vieux chat, qui gratte bien fort les barreaux. Le rouge-gorge a peur, il tremble, il crie! Oh! j'étais folle!

Ah bien, tu veux souper, attends, attends, comptes-y, tu verras! Sans avoir l'air de rien, je regarde et sans rien dire, je le guette de l'œil, je le guette: c'est étrange! Le vieux chat me regarde en face. Pourtant sa patte est là, dans la cage; il croit déjà saisir l'oiseau et moi alors: pan! Mère c'est qu'elle est dure, la cage! J'ai bien mal aux doigts, mère. Mère! là, vois-tu bien au bout des doigts, c'est tout rouge, ça me cuit. Non! tout de même, mère... ce chat?

7. A cheval sur un bâton.

Hop!.. Hop! hop! hop! hop! hop! Gare à vous!.. Gare!... Gare! Gare à vous! Hop! hop! hop!... Hop! hop!.. Hop! hop!.. hop!.. Hop! hop! Gare!.. Gare!.. Ho, ho... Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta. ta ta ta!.. Ho!.. Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta... Holà!.. Ho!.. Hé! Jean... Holà! Jean, écoute: viens jouer ce soir avec moi, mais pas trop tard, dis? Allons, hop, hop! Bonsoir Jean! Je m'en vais en ville, mais pour sûr ce soir... je serai rentré... Tu sais bien, Jean que nous nous couchons très tôt... Mais ne manque pas! Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta... Ho... Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta... Eh là!.. Hop!.. Hue! Eh là! Hue; hue! Eh la!.. Hue; hue! Gare à vous!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! J'ai mal là! Ahi! Ahi! Ahi! ma jambe!

— „Mon chéri! Mon Dieu! les grosses larmes! N'as tu pas honte! mais tu n'as rien! Écoute-moi: redresse-toi: mets-toi debout. Qu'as-tu donc? là-bas, regarde, vois-tu, là-bas, à gauche? Ah! que c'est beau! c'est un oiseau! N'est-il pas joli?.. Hé bien?.. c'est passé?..“

— „Passé!.. J'ai été à la ville... Maman! il faut que je rentre vite... hop, hop... On m'attend... hop!.. j'ai le temps, mais juste!..“

Chanson.

(D'un recueil enfantin)

Dans le val, ah! dans le vallon,
A poussé la mûre.
Le soleil la fait rose,
L'eau du ciel l'arrose.
Dans le clair salon.
Un enfant murmure,
Son papa l'apaise,
Sa maman le baise.

La Divination par l'eau.

(Air de Marthe, dans „Khovantchina").

Paroles de Moussorgski.

O vous, esprits des eaux! O vous, esprits subtils! Mânes perdus au loin dans le noir néant, je vous mande! Pauvres humains noyés! Tristes esprits déchus! Vous qui pouvez trahir tous les secrets du sort, êtes-vous là! De ce seigneur troublé, de ce boïar fiévreux que l'avenir émeut, et que la crainte étreint, quel est le sort?

L'eau est limpide comme un cristal. Elle brasille de feux étincelants. Prince! l'esprit des eaux a entendu ma voix! Prince! tu vas savoir les mystères du destin. Je vois, près de toi, des amis aux yeux moqueurs... je les vois... Ils approchent plus près de toi... Prince! ils te barrent le chemin, ils te font voir une route lointaine... Ah! je vois! je vois! tout s'éclaire!

Prince! la noire disgrâce, la honte, l'exil solitaire en terre lointaine, l'oubli, le mépris, la douleur vaine, c'est là ton lot désormais! Non! rien ne pourra te sauver, ni hasard, ni vouloir: tes efforts seront vains. Le sort l'a voulu. Tu dois, ô seigneur, subir le malheur, le besoin et l'atroce misère. Tes yeux, sous les larmes brûlantes, vont entrevoir ce qu'est le monde...

Chant de Marthe [1].

(Khovantchina)

Paroles de Moussorgski.

Et de jour et de nuit je vais par les champs et les prés verts par les bois et par les terrains brûlés Aux.

---

[1] Demander la première édition, non revue, dans le ton original avec accompagnement de Moussorgski.

buissons j'ai griffé mes mains, j'ai sur le sol usé mes pieds. Toujours cherchant mon bien-aimé, je n'ai pas retrouvé ses traits chéris. Je m'aventurai vers son palais: je me glissai furtivement. Je heurtai sa fenêtre, je sonnai du marteau d'argent tintant. Souviens-toi, souviens-toi, chéri! Oh! souviens-toi de tes serments. Seule, j'ai songé de longues nuits à tes mots d'amours, à tes serments brûlants. Tels cierges du Seigneur, nous allons tous deux clair flamber! Filles du Christ dans la lumière, et dans le feu nos âmes s'élèveront! Faux ami, tu m'as désaimé, tu t'es joué de mon amour, tu connaîtras bientôt, cruel, la rebelle fille dont le cœur est mort...

Sans soleil!

Poésies de Golenitchef Koutouzof.

Entre quatre murs.

Première audition: Paris, 10 Février 1896. En Russie: Moscou, 23 Janvier 1902.

Murs tout blancs, murs blafards, doux pour moi, faits pour moi...
Soir qui ne bouge pas, soir qui ne parle pas...
Rêve qui chante en moi, chant qui s'émeut tout bas...
Au cœur qui souffre, fragile et trop pâle espoir...
Mêmes envols prompts de l'heure qui vient, qui va!
Ferme et sagace regard dardé sur mes pas!
J'ai tant douté, pourquoi? J'ai tant souffert, pourquoi?
Le voilà, ô mon soir! Seul, seul et las, mon soir!

Perdu dans la foule.

J'étais là, perdu dans la foule.
Tes yeux n'ont rien dit à mes yeux.
Mon âme, d'un coup, fut saisie,
Dès qu'elle eut surpris ton regard.
Ce fut un instant bien fugace,
Mais, crois-moi, j'ai là retrouvé
Tout! l'heure d'amour et d'ivresse.
Puis l'heure de deuil et d'oubli...

Soir de fête.

Ah! jour maussade! tu n'es plus!
Après le bruit, c'est l'heure calme.
Tout s'endort. Pleure, ô nuit de Mai,
Et mets un voile sur la ville.
Mais moi! je ne pourrai dormir!
Je vois, et sous un jour étrange,—
Tout autre et tout nouveau—passer
Le lent cortège des années.
J'aspire encore vos poisons,
Extases, songes miens, vieux rêves.
Mon âme vous retrouve aussi,
Mes vœux stériles, mes chimères!
Mais quoi! ce sont des spectres vains.
L'ennui me gagne en leur présence.
L'écho lointain d'appels trompeurs
N'a plus de prise sur mon âme.
Un être seul parmi mes morts
Garda sa voix et fit un geste
Qui m'ont armé dans ma douleur.
Ce fut très-doux: j'étais si triste!
Et lors je lui donnai soudain
Mon âme entière en une larme,
Que nul n'a vue... O la joie
Des pleurs qu'on peut enfin verser!

L'ennui.

L'ennui! mais c'est bien là ta vie!
Il faut vouloir pour être heureux!
Mais qui triomphe sans souffrance?
Et qui peut vaincre sans lutter?
L'ennui. L'ennui. . Pourtant tu sais qu'on t'aime!
Ton cœur est vide; il est sans voix,
Et son accueil est faux et gauche
Envers le cœur qui tend vers lui.
L'ennui. Ton guide vers la tombe.
La route est sûre et sans détour.
Vis donc ta vie ainsi sans vivre,
La nuit viendra. Lors paix à toi! Oui, paix à toi!

Elégie.

Lugubre nuit de deuil! L'étoile aux feux bleutés
Emerge de la nue et brille, solitaire.
Des sons diffus et purs circulent dans la plaine:
Grelots de bêtes au pâtis.
Et même nuit en moi, pensers pesants et sombres
Roulant dans leur chaos les affres de l'angoisse
Où perce un peu d'espoir, un reste d'autrefois,
Un rien, si faible et pâle, et qui défaille en mort.
C'est du regret plutôt!.. On pleure.
Et mes pensers vaguant sans but et sans vouloir
Vont rassembler les traits d'un être que j'aimais,
Me trompent et m'entraînent loin, au temps des rêves...
Ou, tout soudain massés en geste de menace,
M'appellent au combat d'où nul ne sort vivant.
Et l'on entend au loin ce bruit que font les gens:
Verbiage et rire plats, hostile et niaise rage.
Et dans le va-et-vient brutal et las des foules,
Le rythme lourd d'un glas. L'étoile du matin
Pâlit de honte, dirait-on, et cache sa lumière
Dans l'ombre des nuages. Ainsi fait mon demain,
Célé dans les ténébres...

Sur l'eau.

Lune songeuse au loin, astres brûlant joyeux
Du haut du ciel blanc fleurettent avec les eaux.
Mornes et lents dans l'eau plongent droit mes deux yeux.
Ils brassent l'onde au fond, en larges coups de faux.
Frêles, fuyantes, bas, vibrent des ombres, là.
Voix sans échos, reflets qui soudain meurent vains.
Je veux savoir enfin, je veux voir au-delà.
Verbes du monde clos, gestes, trop, de nous, lointains!
Elle grandit, la Voix, elle se meurt, la Voix.
Est-ce moi qu'elle veut? Je reste là, rivé.
Me faut-il fuir?—je veux fuir. Mais non, j'entrevois...
Elle m'appelle! Ah! je vois... Non. Reflet rêvé.

Chants et danses de la Mort.

Poèmes de Golenitchef-Koutouzof.

Première audition: *La Berceuse*, Paris, 5 Mars 1896.—*La Mort et le Paysan* (Trépak): Bruxelles, au Cercle artistique et littéraire, 30 Novembre 1897.—*La Guerre*, Théâtre de la République, 1-er Mai 1899.

La Guerre a été interprétée pour la première fois en Russie dans cette même traduction, le 14/27 Novembre 1901, Salle de l'Assemblée de la Noblesse, à Moscou.

Sérénade.

Fraîches langueurs dans l'air; et sur la route
Le frisson du soir qui fuit.
A la fenêtre, accoudée, elle écoute,
Loin, loin se taire la nuit.
Son jeune corps, que la fièvre harcèle,
Veut vivre encore et lutter.
Sous la fenêtre, dans l'ombre, pour elle,
Voici qu'un mort vient chanter:
„Elle se fane, sans brise, sans eau,
La frêle fleur que je vois.
Mais un passant enfin, très-bon, très-beau,
Va la saisir dans ses doigts.
Oh! mire-toi dans mes yeux, ma beauté,
Visage pâle et tant doux,
Aux neiges fluides, aux flammes d'été,
Ceint de cheveux longs et roux.
Ton vif regard coule au loin, clair et bleu,
Chaud comme braise au brasier.
Oui, c'est bien lui que sent ma chair en feu...
Tu m'as ravi tout entier.
Tu as ouï la musique des vers:
Et ton front s'est incliné.

Je suis venu te charger de ces fers,
En toi l'amour est-il né?
Ton souffle est court, je sens
Ta main qui tremble...
Ah! je t'étranglerai
Dans un baiser.
Tu crains! il me semble,
Chère, tais-toi! Je t'aurai!

La Berceuse de la Mort.

Le petit pleure. Le feu qui l'éclaire
Teinte la chambre crûment.
Toute la nuit, dans les larmes, la mère,
Seule, a veillé doucement.
Voici le jour qui vient. L'huis s'entrebâille.
Mort! Oh! serait-ce toi, Mort?
Anxieuse, la mère tressaille...
La Mort. Pourquoi donc craindre si fort?
Vois: l'aube pâle a blanchi la croisée.
Larmes, angoisse, séjour,
O pauvre femme, crois-moi, t'ont brisée.
Dors, que je veille à mon tour.
Tu n'as pas su le calmer, je demeure,
J'en ai dompté de plus forts.
La Mère. Laisse! l'enfant s'agite et, dolent, pleure!
Vois comme tremble son cœur!
La Mort. Oh! ce n'est rien. Je ie calme sur l'heure.
Dors, enfant, dors, enfant dors.
La Mère. Ses joues pâlissent... Le pouls bat moins vite...
Ah! tu nous jettes des sorts!
La Mort. Non, c'est bon signe. La fièvre le quitte,
Dors, enfant, dors, enfant, dors.
La Mère. Va, va, maudite! Tes chants, ô mauvaise,
Ont rendu vains mes efforts.
La Mort. Non! tu le vois! C'est mon chant qui l'apaise.
Dors, enfant, dors, enfant, dors.
La Mère. Grâce! Mets fin à ce chant qui me glace!
Tu lui fais mal sans remords!
La Mort. Folle! L'enfant dort, son âme était lasse,
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

La Mort et le Paysan.

Bois, champs et plaine s'allongent déserts. La rafale pleure, s'énerve. On dirait là-bas, là-bas, dans la nuit, plaintes auprès d'une tombe. – Oui, c'est cela. Dans la nuit, un pauvre homme. La Mort l'étreint, le caresse. Elle l'entraîne avec elle, si loin! en lui chantant une ronde: „O pauvre vieux, pauvre vieux sans tête! Ah! il a bu, il a bu en route! Mais le vent, la neige tournent, virent, voltent; ils le chassent, tirent loin de sa demeure! Ah! pauvre vieux, il souffrait, si faible! Viens, couche-toi, endors-toi, bonhomme! Viens à moi! Pour te chauffer, voici la neige, pour couvrir ton corps, voici la neige blanche. Fais lui son lit, ô ma brise folle! Et danse-lui, chante-lui, ô brise, un joli refrain qui l'endorme bien! O belle nuit! belle nuit sans lune! Oh! jette-lui, jette-lui en hâte sur les bras, l'épaule, sur les reins les jambes, une neige blanche, une mante lourde! Dors, mon ami, dors en paix, sans crainte!“ Voici venir les beaux jours! Sur les grands seigles et les blés, clair soleil! Tout flambe! Et les chants s'épandent redisant la joie!

La Guerre.

La lutte est chaude, les cuirasses
S'abordent vite en bruissant.
On marche, on tombe en ligne, en masse,
Le sol est détrempé de sang.
Midi rayonne: on saigne, on taille!
Le jour s'achève, on crie: à mort!
Dans la pénombre la bataille
S'étend, grandit, rugit plus fort.
Enfin la nuit revêt ses voiles
Et les soldats sont dispersés.
Seuls, faibles, aux feux des étoiles,
Lamentent, geignent les blessés.
Alors, dans la clarté lunaire,
Sur son coursier, le sabre au poing,
Enflant au vent son blanc suaire,
Paraît la Mort... Et de très loin,
D'abord distraite elle évalue
La masse inerte des mourants.

Puis, pour passer là leur revue,
Longeant sans se hâter les rangs,
Elle s'avance, elle s'étire,
Elle promène son sourire.
Et sur la plaine, claironnant
Et déchirant son chant s'épand:
„La bataille est à moi! Victoire je crie!
Vous êtes miens, les vaincus et les forts!
Vous vous battiez vivants, je pacifie.
Frères, debout! pour la montre [1]) des morts!
Aux durs accents d'un joyeux chant de guerre,
Je veux vous voir défiler, mes enfants.
Puis vous mettrez vos os blancs dans la terre.
On y dort bien, à l'abri des vivants.
L'heure s'enfuit, et le jour, et l'année,
On aura tôt oublié votre nom.
Mais moi, j'entends fêter cette journée,
En dansant là, comme aux jours de moisson.
Mes talons vont fouler, lestes et prestes,
Ce grand pré vert engraissé de vos restes.
Je vous promets, en tassant bien vos os,
De les garder dans ce champ de repos".

---

1) *Montre*, en vieux français: revue.

Troisième et dernier concert donné à la Salle des Agriculteurs, le Vendredi 17 Mai.

I.

Hugo Wolf.

Der Musikant.—Eichendorf.		1888.
Mignons Lied.—Goethe.		1889.
Der Genesene an die Hoffnung.	Mörike.	1888.
Auf ein altes Bild.		
Aus „Spannisches Liederbuch"		
Klinge, klinge, mein Pandero.		
Dereinst, dereinst, Gedanke mein.		1889—1890.
Aus „Italienisches Liederbuch"		
Schon schträcht ich aus im Bett.		1890—1891.
Wir haben beide lange Zeit geschwiegen.		1896.
Michelangelo Gedichte.		
Alles endet, was entstehet.		1897.

II.

Claude Debussy.

Faulse beauté qui tant me couste cher Ballade que Villon fit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame.	François Villon.
Ballade des femmes de Paris.	

Recueillement.—Baudelaire.

Le Faune. Colloque sentimental. Clair de lune, Green. Il pleure sur mon cœur. Chevaux de bois.	Paul Verlaine.

III.

Moussorgski.

La Chambre d'Enfants.

Dis-moi, veux-tu, grand-mère.
Dans le coin.
Le Hanneton.
La Berceuse de la Poupée.
La Prière.
Le Chat Matelot
A cheval sur un bâton.

La partie de piano, aux concerts de Paris, est tenue par **M. Marcel Laisné.**

Piano Pleyel.

IV.

Londres.

Pensées de Moussorgski sur l'art.

Une interprète de Moussorgski: . Paris 1910 (Andre Chevrillon.) II. Moscou 1904 (André Biély).

Le Public devant l'art.

Programmes des quatre Récitals de Londres.

I.

Pensées de Moussorgski sur l'art.

„Vers de nouveaux rivages!“

La réalisation artiste de la beauté seule, vue dans la matière, est une grande puérilité, une conception infantile de l'art. La recherche des traits intimes de l'individu et de la masse, l'incursion dans les régions inexplorées, et l'apport des beautés qu'on y trouve—telle est la mission de l'artiste. „Vers de nouveaux rivages!“, sans crainte, au travers de la tempête, malgré les tourbillons et les rochers, „vers de nouveaux rivages!“ Dans les foules, dans les individus, il y a des trésors que nulle main n'a approchés. Les pressentir, les chercher, les trouver, par la lecture, par l'observation et en nourrir l'humanité comme d'un plat sain, que nul n'a encore goûté,—voilà le problème, et la joie des joies!.. (18/30 octobre 1872.)

Quand donc les gens, au lieu de se perdre dans l'examen des fugues, regarderont-ils dans les livres raisonnables? Ce n'est pas ce qui convient, dit-on, à l'homme moderne, et ce n'est pas là qu'il faut chercher la solution du grand problème! Je pense différemment. La vie, partout où elle se montre, la vérité, quelque pimentée qu'elle soit, l'audace, le parler franc *à bout portant* (en français),—voilà ce qu'il me faut, ce à quoi je tends, ce en quoi je ne voudrais pas faire de faux pas! Comme si quelqu'un me poussait, je vais... (7/19 août 1875.)

J'ai pris sur moi cette croix, et j'irai la tête haute, allégrement et sans crainte, contre tous, vers un but lumineux, sûr, et juste, vers l'art véritable, qui aime l'homme, qui vit de ses joies, de ses douleurs et de son labeur.

Après avoir reçu le portrait d'un ami, Moussorgski écrivait:

Cette figure énergique, qui regarde au loin, me pousse vers les grandes choses. Oui: concentré en lui-même, il regarde au loin et pressent quelque chose en avant. La force et la conscience de son cerveau sont incrustés dans chacune de ses rides. Ce sont précisément ces *loin* radieux qu'il regarde qui me jettent en avant. Lorsque je me rappelle les artistes restés en deçà du *Schlagbaum*, je ressens, non de l'ennui, mais du dégoût. Cette manie de distiller goutte à goutte, à petites gouttelettes rondes et mignonnes, des riens, m'est insupportable. Mais éclate donc, mon ami, comme doivent éclater les gens débordants de vie, montrenous tes griffes, que l'on voie si tu es un fauve, ou un amphibie! Non, tu restes devant le *Schlagbaum*! Sans volonté, sans intelligence, ces gens-là se sont d'eux mêmes pris dans les filets traditionnels; ils confirment la loi d'inertie, et pourtant ils se croient vraiment libres, et pensent agir! Tout cela ne serait qu'antipathique et indifférent, si ces artistes ne se cramponnaient à la hampe d'un drapeau qu'ils „brandissent fièrement devant la société"... Ils se sont donné la mission de résoudre les plus hauts problèmes. Mais le gantelet de fer s'est ouvert, et ils ont senti qu'ils étaient faibles et las, et que le repos vaut mieux. Où trouver ce repos? mais dans la sacrosainte tradition: „Nous ferons comme nos prédécesseurs." Ils ont remisé l'oriflamme de guerre dans un reculet, derrière sept portes a sept serrures. Ils se sont alités, sans désirs ni volontés, sans plus regarder l'horizon. Leur mission est d'élaborer le déjà fait. De loin en loin, ils coassent, ils s'enflent démesurément, tout fiers de leur marais héréditaire. On distribue toujours à ces artistes des encouragements, mais comment en serait-il autrement? Ils ne gênent personne; entre leurs mains, le fouet est jouet. Parfaitement indifférents à la substance réelle de la vie, ils végètent". (Octobre 1875).

La technique.

Me direz-vous pourquoi, lorsque j'écoute converser de leur art des peintres et des sculpteurs, je peux toujours suivre leur pensée, saisir leurs intentions sans être arrêtés par l'ignorance des petites questions de métier? Et pour-

quoi, lorsque j'écoute converser des musiciens, j'entends si rarement parler de pensée et de but? Ils semblent restés sur les bancs de l'école, et parlent de technique en des termes techniques. La musique est-elle donc un art d'écoliers, que l'on ne peut étudier que dans les langes? (15/25 juillet 1872).

Peut-être que je crains la technique, parce qu'elle est mon côté faible? Il en est qui prendront ma défense, même sur ce point. J'ai, pour moi, l'horreur des maîtresses de maison qui, à propos d'un pâté excellent, mais déjà fait,— et consommé — vous disent: on y a mis des quintaux de beurre, cinq cents oeufs, un carré de choux, cent cinquante poissons et un quart. On se représente alors la cuisine, et la cuisinier, la tête d'un chapon sur un banc, le poisson éventré sur un autre banc, le tablier, le fâcheux tablier dont on essuie le bord du plat, et les cafards qui ont honoré de leur présence la confection du pâté. Et le pâté semble moins bon. Dans l'œuvre d'art bien venue il y a des dessous d'une propreté virginale; qu'on y porte une main malpropre, et le dégoût vous prend.

„Boris Godounof".

Quand nos efforts pour mettre de l'homme vivant dans de la musique vivante seront compris par ceux qui *vivent*, et quand ceux qui *végètent* nous jetteront de la boue par poignées; quand les pharisiens de la musique nous crucifieront, c'est que notre affaire commencera à marcher. Et plus il pleuvera de boue, plus cette boue sera grasse, plus on réclamera pour nous le dernier supplice, plus notre affaire marchera. Ce sera bientôt le jugement de *Boris*! On songe gaiement à l'attitude que nous aurons sur la place de grève, nous qui penserons à la *Khovantchina*, tandis qu'on nous jugera pour *Boris*. Nous avons l'œil sur le lointain qui nous attire, et nous ne craignons pas le jugement. On nous dira: „Vous avez foulé aux pieds les lois humaines et divines!" Nous répondrons:: „Oui" et nous penserons: „Vous en verrez bien d'autres!" On croassera à nos oreilles: „Vous serez bientôt oublié, et à jamais!" Nous répondrons: „*Non, non, et non, Madame!*" [1])

[1]) En français dans le texte.

La „Chambre d'enfants."

„Liszt vient de me faire une surprise! C'est sans nom Je ne sais si je suis ou non, comme on le crie sur les toits un sot en musique. Mais il paraît que je n'ai pas été sot dans la *Chambre d'enfants*, car comprendre les enfants et les considérer comme des gens qui s'agitent dans leur petit monde à eux et non comme des poupées amusantes, ne peut être le fait d'un sot. Je le savais, mais je n'aurais jamais pensé que Liszt, habitué à brasser des sujets colossaux, pût comprendre et estimer *La Chambre d'enfants*, et surtout s'en enticher à ce point. Car mes enfants sont pourtant des *russes*, avec une forte odeur de Russie."

A Nicolaiev, on m'a fait jouer la *Chambre d'Enfants* devant des enfants. Les petits étaient tont heureux, et les mamans m'ont porté aux nues. De même à Kherson. Même enthousiasme. O Laroche! O Solovief! O Laroche et Solovief! et Ivanof! [1])

---

[1]) Extraits des Lettres à W. Stassof. Publiées par la *Gazette musicale* de St. Petersbourg. 1911.

II.

Une interprète de Moussorgski.

Marie Olénine d'Alheim.

I.

„L'art, a dit Moussorgski, n'est pas un but, mais le moyen de parler aux hommes",—de leur parler pour leur dire les choses essentielles; il s'agit de les secouer, de les forcer à ouvrir les yeux, de leur faire apparaître, transfigurées dans le rayon magique où tout s'éclaire, ces grandes, saisissantes réalités de la vie que dans la pénombre entretenue par leur paresse, leurs conventions, leurs routines et tout le quotidien de leur existence, ils cessent de percevoir. Si cet effet fut imposé l'autre soir, si puissamment, à beaucoup d'entre nous, c'est que cette conception n'est pas seulement celle du musicien, mais aussi de l'interprète, et pour en être sûr, il n'est pas nécessaire de lire le livre où Mme Olénine l'énonce [1]; c'est assez de la voir et de l'entendre Il est clair que pour elle l'important n'est pas de se manifester comme artiste, de nous intéresser à ses dons, à son acquit, à sa science. Son art ne lui est qu'un „moyen"; elle le possède; quand elle chante, elle n'y songe plus, une chose alors la tient: cette vérité qu'elle voit avec une intensité vraiment visionnaire, et qu'elle veut nous traduire. Jusqu'où peut aller le sérieux de cette foi, pour le comprendre, il faut lire cette phrase de Mme Olénine et s'en

---

[1]) *Le Legs de Moussorgski*, un vol. in 16. Paris, 1908.—Traduction russe de M-me Gretchaninof, Moscou, 1909.—Traduction allemande de A. Luther (parue dans *La Maison du Lied* (1910).

pénétrer: „L'interprète qui ose inscrire *les Chants de la mort* sur son programme doit avoir éprouvé jusqu'à l'extrême de la souffrance. Je n'hésite pas à dire que pour risquer de troubler une mère qui peut se trouver là, il faut qu'il ait été amené à considérer la vie sous un angle visuel bien particulier, que par l'imagination, il se voie placé à son lit de mort, et que là il ait pensé: „Quand je pouvais parler, ai-je bien tout dit? Leur ai-je assez dit, et comme il fallait le dire, qu'il y a une vérité dans cette vie?“ Alors seulement et dans cet état d'âme, on peut imposer à sa voix d'exprimer ce qu'on exprimerait avec son dernier souffle“.

Cette notion, fervente jusqu'au mysticisme de l'art, cette intensité chez Mme Olénine de l'idée qu'elle veut nous transmettre, voilà qui nous explique en partie la toute-puissante impression qu'elle est capable de produire. Cette impression, vraiment religieuse quand il s'agit des œuvres les plus hautes du musicien, par exemple des évocations terribles ou solennelles qui s'appellent *la Guerre, Après la Bataille, la Berceuse de la Mort,* c'est tout son être et non pas seulement sa voix qui nous l'impose. D'abord une immobilité recueillie où, dès les mesures initiales du piano, avant même qu'elle soit sortie de son silence, nous sentons venir battre, affleurer imperceptiblement avec son rythme, ses pulsations propres, la vivante idée qui commence à la prendre. Alors, dans l'élancement des premières notes, la transfiguration la plus étrange et comme un autre être apparaissant: un mystérieux changement du regard qui, tour à tour, se fixe avec un éclat stellaire et puis s'éteint, semble cesser de voir—du visage si jeune et qui se rajeunit encore, s'éclaire, quitte, semble-t-il, son caractère individuel, celui qui manifeste une certaine vie, avec ses habitudes, sa pensée particulières, pour ne montrer, au service d'une idée éternelle, que l'éternelle créature humaine dans la noblesse et la perfection de son type. Ajoutez les attitudes les plus vraies et les plus simples, et qui ne laissent un souvenir de véhémence que parce qu'elles traduisent exactement *une passion,* la main se serrant, le bras se relevant un peu sous la longue écharpe qui le voilait, la tête avançant insensiblement, comme attirée, fascinée par quelque présence prochaine, parfois soudain renversée pour jeter le cri, le cri humain devant les Puissances fatales qui dominent la vie. Et, pour qui la regarde alors, c'est l'évidence

même, rien de prépare, rien de réfléchi dans un tel état. Ce qui la traverse pendant la crise musicale, c'est une force qui ne vient pas d'elle-même. Elle nous aide à comprendre ce qu'ont senti de religieux devant certaines femmes les hommes d'autrefois. Pythonisses, prêtresses druidiques, sybilles, elles leur apparaissaient comme l'intermédiaire entre les dieux et l'humanité. Quand Mme Olénine chante, je parle toujours de ses moments suprêmes, quand elle nous dit ce qu'il y a de plus intense dans la musique de Moussorgski, elle n'est pas l'une de nous. Une différence d'essence la sépare alors des plus admirées de nos cantatrices, dont l'être personnel reste toujours évident, avec ses limites qui sont celles de son art, avec son passé propre de rêve, d'effort, de travail. Celle-ci paraît habitée par un *numen* invisible qui s'est emparé d'elle, qui mène ce récitatif sublime, ces gestes aussi sûrs, aussi mystérieusement expressifs que ceux d'une somnambule dans son rêve, et l'étrange démon intérieur apparaît dans la subite, magnétique lueur dont s'éclairent en se croisant ses prunelles.

*
* *

Mme Olénine est l'incarnation de la musique de Moussorgski, à ce point que si l'on ne connaissait ses émouvantes interprétations des *lieder* de Schubert, de Schumann, de Liszt, de Berlioz, d'Hugo Wolf, en général de tous ceux où frémit une passion dramatique on pourrait la croire incapable d'en traduire une autre. Certainement, comme beaucoup de ses compatriotes, si souples à se modeler sur des formes différentes et qui ont vécu en divers pays d'Europe, elle appartient intellectuellement à plusieurs nationalités. De plus, elle a fait l'effort complet, sincère, d'oubli de soi, de soumission aux œuvres étrangères, qui lui a permis de sentir passer en elle, et de reproduire les forces qui les mirent au jour. Elle-même le dit: elle s'est faite Allemande, Française, deux fois Russe, en ajoutant par l'intelligence et l'étude à ce qu'elle était de naissance. Mais cet élément originel est toujours le plus fort, et, d'avance sa nature profonde s'accordait à ce qui nous étonne et qu'elle nous aide à comprendre dans le plus russe des grands musiciens. J'y reviens parce que l'impression qu'elle laisse est si persistante; tout en elle manifeste cet accord. C'est l'admirable forme vivante où l'on voit passer dans les attitudes les plus sim-

ples, les plus fortes, souverainement nobles comme celles d'une Victoire grecque, les battements et les volontés de la musique. C'est sa figure si pure, qui ne semble pas avoir été touchée par la vie, et pourtant religieusement grave et comme passive sous des influences mystérieuses, c'est le contraste de la bouche presque enfantine, des dents serrées et du front chargé de rêve, des yeux visionnaires dans l'ombre pâle de l'orbite, des prunelles, qui tantôt semblent replier leurs rayons d'étoiles sur l'image intérieure, tantôt regardent au loin, avec l'éclat fixe du faucon sauvage mesurant l'espace, tantôt, dans la vibration de tout son être, se mettent à trembler d'un bref, oblique, anxieux miroitement. Avec ce que nous sentons là d'invinciblement spontané, de sauvage, d'élémentaire, et qui semble en relation avec les sources du monde, c'est encore et surtout la foi, la passion d'absolu, l'intense et mystique volonté de traduire les vérités éternelles de la vie et de la mort, et de servir à quelque chose de divin. Ajoutez son art que l'on devine, à la réflexion, le plus entraîné, le plus strictement discipliné, mais qui, dans le transport du chant, passe visiblement dans le dessous inconscient de son être. Une telle figure, une telle âme, une telle musique, j'ose dire ce génie interprétant le génie, voilà une harmonie unique, et grâce à laquelle ceux d'entre nous qui assistèrent l'autre jour à la séance que Mme Olénine d'Alheim consacrait aux *lieder* de Moussorgski ont connu une sensation bien rare à Paris, et rare en toute vie;—quelqu'un disait: le frisson du sacré.

André Chevrillon [1]).

II.

Dans les salles inondées de lumière, tout de noir vêtu, un individu se meut distraitement: son visage est un masque; sa redingote strictement boutonnée masque un gouffre. L'individu semble se multiplier à vue d'œil. Tous dans cette foule, portent même masque; tous, comme lui, semblent défendre le gouffre glacial de leur âme contre le souffle brûlant de l'abîme spirituel. Le vent de l'éternité apporte les fièvres.

---

[1]) Extrait de l'étude „Les Lieder de Moussorgski" parue dans le *Journal des Débats* du 10 Décembre 1910, après le 62-ème Récital.

On a pris place. Une voix quelconque confie à une quelconque oreille: „Elle a du talent“. Et c'est tout. Non, ce n'est pas tout! Mais n'allez pas insister: ce serait déranger les voiles qui dérobent si bien les gouffres à tous les regards.

Tout ceci, au reste, est si imprévu! Les gnomes comprendre un élan titanique! les grands sentiments sans les grandes actions épouvantent. Elle est bien étrange, sur cette estrade, quand après avoir décillé les yeux des dormeurs, elle les abandonne au lieu de les guider jusqu'au soleil. On éprouve une gêne: il faut se donner une contenance: on s'agite, en indiquant d'une chiquenaude quelque chose sur un programme; on s'incline l'un vers l'autre, comme des augures échangeant une sentence. Mais ni le geste oiseux ni la parole creuse ne sont plus les truchements de l'accoutumée platitude: la présence du gouffre se sent, malgré tout, sous les masques.

Cependant elle est là, de nouveau, sur l'estrade. Et sa silhouette grandissante a quelque chose qui vous oppresse. Elle est venue si simplement, d'une allure même un peu gauche. Il lui faudrait, pour chanter ainsi sur les abîmes, apparaître dans une trouée de nuages.

Dans les traits bien lignés du visage, la simplicité s'allie à l'extrême singularité. D'être tout entière à tel point simplifiée, elle en devient par trop lointaine. Ces yeux purement lumineux ont des clartés qui brûlent. Elle semble évoluer vers les étoiles, en vivant la vie des nébuleuses.

Elle chante. Et dans son chant, elle évoque ce que nous avons bien pu oublier, mais ce qui ne nous met pas en oubli, la joie ensoleillée du bonheur. Et cette joie est sans bornes qui vient d'un bonheur sans bornes. Une plainte s'élève, c'est le sanglot de la tempête en hiver qui dit une lutte fratricide. Cependant du plus loin des espaces mondials nous arrive une autre plainte: c'est la voix du vieux Atlas qui dans son isolement porte à lui seul tout le poids du monde:

> Ich unglückselger Atlas! eine Welt
> Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen...

Il faut aller au secours du vieil Atlas. Robuste Atlas, tu t'enveloppes de nuages. Tu fuis avec l'horizon, d'où l'on t'entend toujours pousser ta plainte, dans l'isolement.

Les masques sont devenus d'une transparence de verre. Tout baigne dans l'antique espace universel, qui forge à l'infini ses rêves et fait graviter ses soleils. Ici un monde a heurté un monde. Et les froides planètes se sont embrasées. Les flammes rubescentes ondoient sous le souffle comme des cheveux roux au vent. Ici une nébuleuse isolée se condense pour engendrer un jour des soleils et jeter sur la rive du temps une profusion de richesses. Les peuples se feront la guerre dans l'espace immuable. Puis tout se dissipera. Le connu se résoudra dans l'inconnu, et cette cité, avec ses maisons, ses palais et ses temples s'évanouira comme une fatidique vision qui, une fois de plus, sans plus, aura troublé la paix de l'éternel.

Ce qui semblait transparent et laissait entrevoir l'abîme élémentaire, a repris son opacité.

Elle est toujours là, maintenant dressée,—droite comme un pin, figée dans une prière, pétrifiée dans un élan.

Mais elle a disparu. Un tonnerre d'applaudissements roule à travers la salle. Elans titaniques de mirmydons—sentiments altiers, gestes mesquins.

La mascarade reprend. Frou-frou de robes. Un masque interpelle un masque: „Hé bien? qu'en dit-on?"—„Etonnant!" Des discussions animées. Des gestes trop exubérants: un étudiant a pour avoir trop applaudi, mal aux mains, qu'il montre en riant, enflées et rouges, à des camarades. Les redingotes défilent: mêmes masques sur les mêmes gouffres. A sa voix, les profondeurs sont apparues au regard: il y plonge et se heurte à la platitude.

Quand cela finira t-il?

André Biély [1].

---

[1]) Fragment de «Une fenêtre ouverte sur l'infini. Marie Olénine d'Alheim" de André Biély (publié dans *La Balance*, Décembre 1904, reproduit dans *Arabesques* édition du Musagète, Moscou 1911).

André Biély (Boris Nicolas Bougaief), né en 1880, poëte, romancier, philosophe. Son premier livre „Symphonies", paru en 1902, attira aussitôt l'attention du public et mit le jeune auteur au premier rang des écrivains russes contemporains. Il fondait en 1904 la *Balance*, premier organe des symbolistes russes, avec Balmont et Valérien Brussov. André Biély a fait depuis cette époque paraître trois volumes de vers: Or et Azur (1904) La Cendre (1909), L'Urne (1911), un grand roman (La Colombe d'argent, 1910), et deux volumes de critique et de philosophie (Symbolisme 1910, et Arabesques, 1911..

III.

Le Public devant l'Art.

Il est un Artiste, qui ne conçoit ni ne réalise, mais qui collabore pourtant expressément à l'œuvre, en le vivifiant de toutes les énergies intimes de l'âme, en lui créant une atmosphère, en le dégageant de toutes les entraves de l'espace et du temps, en lui permettant de réapparaître, tel qu'il était au moment même de l'éclosion, dans son initiale verdeur. Sans cet artiste trop méconnu, et qui se méconnaît le plus souvent lui-même, l'œuvre, en dépit de tous les efforts convergents de l'artiste créateur et de l'artiste interprète, demeurerait à l état de lettre morte, hors la vie. Cet artiste, c'est l'auditeur, le spectateur, celui qu'on appelle en jargon d'art commercial le public, mais dont le nom seul convenant est celui que lui rendit Wagner: le peuple, ce peuple d'élection dont nous sommes tous, dès que nous prenons à la vie une part ardemment active, bien que silencieuse.

* * *

„Qu'importe" écrivait Villiers de l'Isle Adam „le son de la voix, la bouche qui prononce, le siècle, la minute où telle idée s'est révélée, puisque toute pensée n'est, de siècle en siècle que *selon l'être qui la réfléchit?..* Ce n'est pas d'entendre le son, mais *l'en-dedans* créateur de ses vibrations—ces voiles!—qui est l'essentiel".

* * *

Afin d'entendre cet en-dedans créateur—et d'en avoir l'entente—et d'en éveiller l'écho en soi—il faut avoir soi-même l'en-dedans en bon état de santé. Savoir combien l'esprit s'habitue vite à la contagieuse laideur, et comme

est vite empoisonné, atteint de la tabétique hébétude ou des fièvres malignes. Il faut, dans le brouhaha de la foule tumultuaire, et les promiscuités infâmes, dans le déplacement rapide des courants d'opinion et les tourbillons de la mode, avoir gardé, en leur essence pure, les dons de la foi, de l'élévation, de la force d'imagination, les facultés d'intelligence, d'équilibre, d'amour, sans les dévoyer ou adultérer, sans les contrecarrer pour les mettre au service ou au niveau des puissances apparentes et de néant qui mènent les sociétés humaines à leur perte. Et les avoir mis, au contraire, sans effort et de façon persistante, à toute heure, en tout lieu, au service de l'énergie une, indivisible, infinie, éternelle, internelle, dont la nature, en ses formes si variées, est l'incarnation vivante, inconsciente d'abord, puis, en l'homme, plus ou moins clairvoyante et lucide. L'homme ainsi armé de dons intacts et de facultés exercées arrive à comprendre à quoi se réduisent sa connaissance du „bien" et du „mal", son libre arbitre, son action mondiale, et comment il ne représente, en somme, que de la nature conviée à reproduire, les yeux ouverts, les gestes qu'elle faisait jusqu'à lui en aveugle.

L'art est une manifestation extérieure de ce „travail" des hommes, conscient chez les uns, inconscient chez les autres, mais qui pour tous est un besoin.

Par l'art, on se retrempe dans les sources mêmes de la vie; collaborer à l'œuvre d'art, comme artiste créateur, comme interprète, comme public, c'est mettre la main au grand oeuvre.

Et si on le fait comme il sied de le faire avec amour et dans la joie, on arrive à se sentir armé de pouvoirs presque surhumains.

A l'artiste anonyme, au public, au peuple, est donnée cette force assimilable à celle d'un ange justicier, accordant ou refusant aux oeuvres mieux qu'une pérennité, une immortalité authentique, dont le mystère doit être reconnu par l'esprit de négation lui-même. A l'heure où le chef-d'oeuvre vient d'éclore, cette force, comme déconcertée, peut hésiter, et s'égarer; elle se ramasse, se refuse, exprime brutalement son refus d'admettre, mais un jour vient *fatalement* où elle doit reconnaître, sous la forme neuve, (ce voile), *l'en-dedans* essentiel. Elle a, à ce moment, et un mo-

ment seulement, concience que les difficultés qu'elle éprouvait à admettre l'oeuvre provenait d'erreurs antérieures, du faux usage fait des dons et des facultés; elle s'incline, et silencieuse, inscrit l'oeuvre au livre de vie, parmi les oeuvres auxquelles les générations à venir sont appelées à collaborer. Et, de par la loi, au cours de cette collaboration imposée, la lassitude viendra, la forme des oeuvres semblera „vieillir“, en se dénaturant, la force qui entretient le feu sacré de la survie s'atténuera, semblera se perdre, jusqu'au jour où le génie, les temps venants, viendra encore l'exciter et la réveiller. En réalité, le travail latent de cette force est incessant, même lorsqu'il semble neutralisé, en de certaines conjonctures défavorables.

* * *

Si cette force, à de certains instants, s'irrue dans les foules jusqu'à leur communiquer toutes les fougues ardentes du génie, c'est qu'elle est entretenue, nourrie, amoureusement gardée par une élite anonyme, qui suit à la trace les 'artistes vraiment créateurs, convoie les artistes interprètes, et met un mur vivant le long des voies paradisiaques qu'ils tiennent, pour les protéger contre le rapt et le meurtre qui rôdent à l'entour.

Cette élite, sans formuler son idéal par des œuvres d'art, ne le laisse pourtant pas dépérir dans l'inaction; elle sait que la vie est par elle-même, pour qui la comprend, une œuvre d'art, et elle prend un soin religieux à conserver cette œuvre intacte, au milieu de la corruption ambiante. Et grâce à cela, même lorsqu'elle vit à l'écart de l'art, sans en connaître la glorieuse et secrète mission, cette élite demeure capable, lorsque l'occasion s'en présente, de démêler avec le tact le plus sûr, dans les œuvres, ce qui en fait la valeur réelle, ce qui les éternise, ce qui permet de retrouver, aux heures de désolation, dans la fantasmagorie des spectacles chaotiques qui offusquent la vue, *l'en-dedans* mystérieux qui tient tout debout, imprime à tout le mouvement, dirige tout en ses voies, en ruant à travers le monde les deux compagnes inséparables, vie et mort, qui ne se peuvent concevoir l'une sans l'autre et prennent, dans l'ordre des idées, ces formes nouvelles: affirmation et négation.

La conscience se développe vite dans les âmes régéné-

rées de cette élite, et par son action suivie, humble et silencieuse, elle arrive à voir dans les clartés de l'évidence, au moment où tout s'enténèbre sur les ruines accumulées par l'esprit de négation, se lever des œuvres de l'art la joyeuse et toujours jeune affirmation, armée comme un renouveau, sans passé, sans avenir, ne reconnaissant dans le temps qu'un présent éternel.

Et c'est dans le présent seul qu'est inclus le mystère de la vraie vie. Il est le point précis, le seul où l'œuvre sortie de main d'homme soit en contact réel avec l'éternel. Le présent, c'est la Présence.

Ce que nous faisons en cette présence est-il beau, bien, vrai? Nous avons été ses instruments, nous avons collaboré avec elle: l'œuvre est une affirmation, et sa vie est assurée. Ce que nous avons fait en cette présence est-il laideur, mal ou mensonge? C'est œuvre de négation, tombée mort-née, tout à plat, de l'avenir visé, mais non atteint, dans le néant du passé.

Premier concert donné à la Salle Bechstein le Vendredi 31 Mai à 8 h. 15 du soir.

I.

Pastorale (XVII-e siècle) harmonisée par	Perilhou.
Plaisir d'amour (Florian)	Martini.
Le Papillon	Campra.
Menuet (Favart)	Exaudet.
La Mort d'Ophélie	Berlioz.
Clair de lune	Gabriel Fauré.

Frauenliebe und Leben.

(A de Chamisso—Schumann, op. 42)

Seit ich ihn gesehen.
Er, der Herrlichste von Allen.
Ich kann 's nicht fassen, nicht glauben.
Du Ring an meinem Finger.
Helft mir, ihr Schwestern.
Süsser Freund, du blickest.
An meinem Herzen, an meiner Brust.
Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan.

II.

Sans Soleil!

(Poëme de Golenitchef-Koutousof).

Entre quatre murs.
Perdu dans la foule!
Soir de fête.
L'ennui.
Elégie.
Sur l'eau.

} Moussorgski.

La Chambre d'enfants.

(Paroles et musique de Moussorgski).

1. Dis-moi, veux-tu, grand-mère!
2. Dans le Coin!
3. Le Hanneton.
4. La Berceuse de la Poupée.
5. La Prière.
6. Le Chat Matelot.
   A cheval sur un bâton.

Deuxième Concert donné à la Salle Bechstein le Mardi 4 Juin

I.

Goethes Lieder.

Anakreons Grab.	Hugo Wolf.
Das Veilchen.	Mozart.
Mignons Lied.	Beethoven.
Erlkönig. Es war ein König von Thule. Gretchen am Spinnrade.	Schubert.
Wer nie Sein Brod mit Thränen ass.	Schubert. Schumann. Liszt. Hugo Wolf.
Der du von der Himmel bist. Ueber allen Gipfeln ist Ruh.	Liszt.

II.

Chopin.

Zyczenie.
Wiosna.
Woyak.
Piesna litewska.
Smutna rzeka.
Melodya.
Leci liscie z drzewa.

III.

Moussorgski.

Chants et Danses de la Mort.
1. Sérénade.
2. Berceuse.
3. La Mort et le Paysan.
4. La Guerre.

Troisième Concert donné à la Salle Bechstein le Lundi 10 Juin.

Liszt et les Russes.

I.

Liszt.

Du bist wie eine Blume. Vergiftet sind meine Lieder.	Heine.
Veilchen (J. Müller). Ihr Glocken von Marling (J. Bodenstedt).	
Der Fischerknabe. Dert Hirt. Der Alpenjäger.	Schiller.
Die drei Zigeuner (Lenau). Die stille Wasserrose (Geibel). Ich liebe dich (Rückert).	

II.

Я помню чудное мгновенье (Pouchkine). Жаворонокъ.—L'alouette (Koukolnik).	Глинка (Glinka).
Разстались гордо мы (Kourotchkine). И скучно и грустно (Lermontof).	Даргомыжскій (Dargomijski).
Пустыня (Jemtchoujnikof). Пѣснь рыбки (Lermontof).	Балакиревъ (Balakiref).
Море. Фальшивая нота.	Бородинъ (Borodine).
Восточный романсъ: Ночь (Plestchéief).	Римскій-Корсаковъ (Rimski Korsakof).
Въ колоколъ, мирно дремавшій (A. Tolstoï) Эоловы арфы (Maïkof).	Кюи (César Cui).
Еврейская пѣснь. (Méï). По-надъ Дономъ садъ цвѣтетъ (Koltsof). Пѣснь Хиври. Думка Параси. Гопакъ.— Le Hopak (Chevtchenko).	Мусоргскій (Moussorgski).

Quatrième et Dernier Concert donné à la Salle Bechstein Mercredi 12 juin, en matinée.

I.

Zuversicht und Trost.		Bach.
In questa tomba oscura.		Beethoven.
Der Tod und das Mädchen. Der Wanderer. Du bist die Ruh.		Schubert.
Muttertraum. Der Soldat. Der Spielmann.	(Andersen)	Schumann.

La vie d'une femme.

Chants populaires Russes réduits à une voix avec accompagnement de piano par A. Olénine (Xата).

1. Berceuse.
2. La fraise.
3. Langueur.
4. Le Rossignol.
5. Ie ne dis pas mon secret.
6. Bénis-moi, mon père.
7. Les Corneilles.
8. La coupe d'argent.
9. Tristesse.
10. Chant de fileuse.

Moussorgski.

Le Cousin et l'Araignée, conte populaire (de „Boris Godounof").

La Pie.
Berceuse du Pauvre.
Le Dit de l'Orphelin.
Le Dit de l'Innocent.
Après la Bataille.
Chant de Marthe } de la „Khovantchina".
La Divination par l'Eau. }

La Partie de piano, aux récitals de Londres, est tenue par **M. Marcel Laisné.**

Les Concours de la „Maison du Lied. Sixième Concours International“.

Concours de la „Maison du Lied“.

1908—1909. *Premier concours.* Traduction musicale en langue russe de *La Belle Meunière*. Le prix de 500 roubles a été partagé entre M. Izioumof, M lle Karatyguine, M. Kolomiytsof, M-me Liverovska, M. Raczinski, M-mes Rerberg, Fanenstill-Ram et M. Fischer.

1909—1910. *Deuxième concours.* Traduction musicale en langue russe de douze lieds de Goethe. Le prix de 400 roubles a été partagé entre M-me Olga Blumberg, M-lle Karatyguine, M. Conius, M-me Rerberg, M. Tchechikhine et M-me Fanenstill-Ram.

Troisième concours. Harmonisations de dix chansons de Burns, au choix des concurrents. Le prix de 500 roubles a été décerné au comte Serge Léon-Tolstoï. (Moscou) [1].

Harmonisations de quatre chansons de Burns. Le prix de 200 roubles a été décerné à M. Paul Vidal. (Paris.) [2].

1910—1911. *Quatrième concours.* Traduction musicale en langue allemande de douze Chants et Dits de Moussorgski. Le prix de 400 roubles a été décerné à M. Luther.

Cinquième concours (international).—Harmonisation de sept chansons populaires. Le prix de 500 roubles a été partagé entre M.M. Maurice Ravel (chansons française, espagnole, italienne, hebraïque), Alexandre Georges (chansons écossaise et flamande) Alexandre Olénine (chanson russe). [3])

---

[1]) Publié par le Société russe d'édition musicale (Moscou, Berlin) avec une préface de l'auteur en langues russe, anglaise et allemande. Traduction des chansons en russe et en allemand.

[2]) Recueils de chants populaires publiés par la „Maison du Lied“. (Chansons écossaises) Traductions françaises de la „Maison du Lied“ et russe Swiridenko Jurgensohn éditeur, à Moscou.

[3]) Recueils de chants populaires publiés par la „Maison du Lied“ (Sept chants populaires). Traductions française et russe. Jurgensohn éditeur, à Moscou.

1912.

Sixième Concours International.

1. Accompagnement au piano de cinq mélodies (deux françaises, une russe, une polonaise et une anglaise).

On trouvera plus loin le texte et la mélodie des quatre premières chansons.

La chanson anglaise est au choix des concurrents. *Sont exclues les chansons à danser et les chansons écossaises et galloises qui ont été ou seront l'objetd'un autre concours.*

2. Le prix est de 500 roubles = 1325 francs = 52 £ = =1080 M.=1250 cour. Il doit être nécessairement décerné Dans le cas où le jury ne pourrait se mettre d'accord pour le choix du manuscrit à primer, ce prix serait partagé.

La répartition se ferait ainsi: 75 roubles=200 francs pour chacune des mélodies dont le texte est donné et 200 roubles= =530 francs=20 £ pour la dernière, dont la mélodie est à choisir.

3. Les manuscrits doivent être inédits et n'avoir jamais été interprétés en public.

4. Les manuscrits ne doivent porter aucune indication de nom d'auteur, d'adresse ou de provenance, seulement une devise. Joindre à l'envoi une enveloppe portant en suscription cette même devise, et renfermant le nom et l'adresse de l'auteur.

5. Les manuscrits seront envoyés *recommandés*. De même l'enveloppe, si elle était adressée à part.

6. Les manuscrits du Concours International seront envoyés à la „Maison du Lied", Moscou, Boulevard de Smolensk, 22, avant le 1 novembre 1912 (14 novembre n. s.). Les envois mis à la poste après cette date seront retournés à leurs auteurs.

7. Le résultat du concours sera publié le Mardi $^1/_{14}$ Décembre et les intéressés avisés par lettre chargée.

8. L'œuvre primée devient la propriété de la Maison du Lied. Elle sera interprétée en séance de la Maison du Lied et publiée par ses soins dans le courant de l'année 1913.

9. Les manuscrits non primés seront retournés à leurs auteurs, sur leur demande signée, dans un délai d'une année. A cette date, les manuscrits non réclamés et les enveloppes seront détruits.

I. Ms. Saint-Germain 1989 fol 79 (musique publiée dans Pierre Aubry. Trouvères et Troubadours. Alcan 1909. Texte dans K. Bartsch. Chrestomathie provençale. Friederichs, à Erberfeld 1880).



A l'en - tra - da del tems clar E - ya!

Per io-ia re-co-men-çar E - - ya! E per

ie-los ir-ri- tar E - ya! Vol la

re-gi - na mon - strar qu'el es si a mo - ro - -

Le chœur

sa A - la - vi a - la vi - a, ie-los, ie-

los, Lais - saz nos Lais-saz nos Bal - lar

en - tre nos en - tre nos.

Ballade (XII ème siècle).

A l'entrada del temps clar, eya,
per joja recomençar, eya,
e per jelos iritar, eya,
vol la regina mostrar
qu'el'es si amoroza,
Alavi'alavia, jelos, jelos
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos.
El'a fait per tot mandar, eya,
non sia jusqu'à la mar, eya,
piucela ni bachalar, eya,
que tuit non venguan dançar
en la dansa joyosa.
Alavi'alavia, jelos, jelos,
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos.
Lo reis i'ven d'autre part, eya,
per la dansa destorbar, eya,
que el es en cremetar, eya,
que om no li voill emblar
la regin' aurilloza
alavi, alavia, jelos, jelos,
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, ertre nos.
Mais per nient lo vol far, eya,
qu'ela n'a soun de viellart, eya,
mais d'unleugier bachalar, eya,
qui ben sapcha solaçar
la domna savoroza.
alavi, alavia, jelos, jelos,
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos.
qui donc la vezes dançar, eya,
e son gent cors deportar, eya,
ben pogra dir de vertat, eya,
qu'el mont non aja sa par
la regina jojoza
alavi, alavia, jelos, jelos
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos.

Ballade.
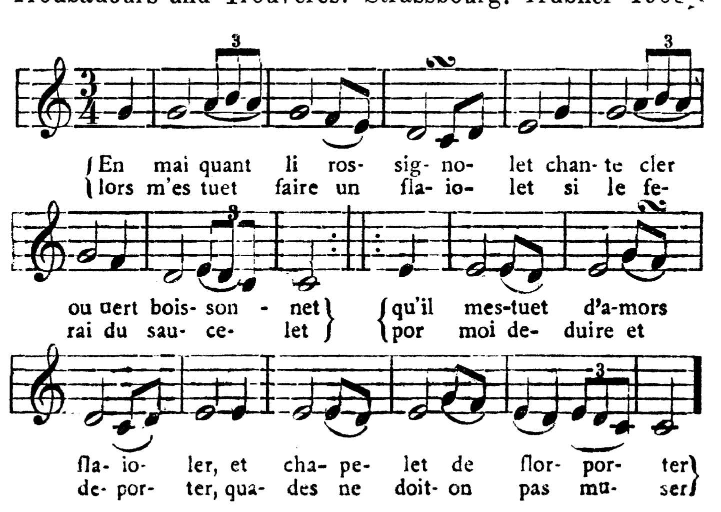
Au retour du gai printemps,
[la la,
Notre reine à toutes gens, la la,
Veut montrer par danse et
[chant, la la,
Pour narguer les plus méchants
Que leur reine est contente.
Quivali, quivala la, jaloux, ja-
[loux,
Laissez-nous, laissez-nous
Danser entre nous.
Et la reine met aux champs
[la la,
Ses varlets qui vont quetant
[la la,
Gas et filles au corps gent,
[la la,
Pour qu'ils entrent en chantant
Dans la danse en cadence.
Quivali, quivala la! jaloux, ja-
[loux,
Laissez-nous, laissez-nous,
Danser entre nous
Le vieux roi fort mal content,
[la la,
De la reine et des galants la la,
Se levant de son séant, la la,
Clopinant s'en va criant:
Qu'on cesse cette danse!
Quivali, quivala la! jaloux, ja-
[loux,
Laissez-nous, laissez-nous
Danser entre nous.
Et la reine va chantant la la,
Qu'elle a pris nouvel amant, la la,
Plus léger et plus allant, la la,
Qui lui fait par ce doux temps
La vie plus plaisante.
Quivali, quivala la, jaloux, ja-
[loux,



Laissez-nous, laissez nous
Danser entre nous!
Et la reine danse tant, la la,
Chante tant tout en dansant, [la la,
Qu'en chœur tous s'en vont [disant, la la,
En riant, tout en riant:
La reine est bien contente!
Quivali quivala la! jaloux, ja- [loux,
Laissez-nous, laissez-nous
Danser entre nous!

Version française de la „Maison [du Lied."

II. **Flaiolet** (auteur anonyme du XIII-e siècle). MS. Paris. B. N. fr. 846. (publié par J. Bock. Die Melodien der Troubadours und Trouvères. Strassbourg. Trübner 1908).
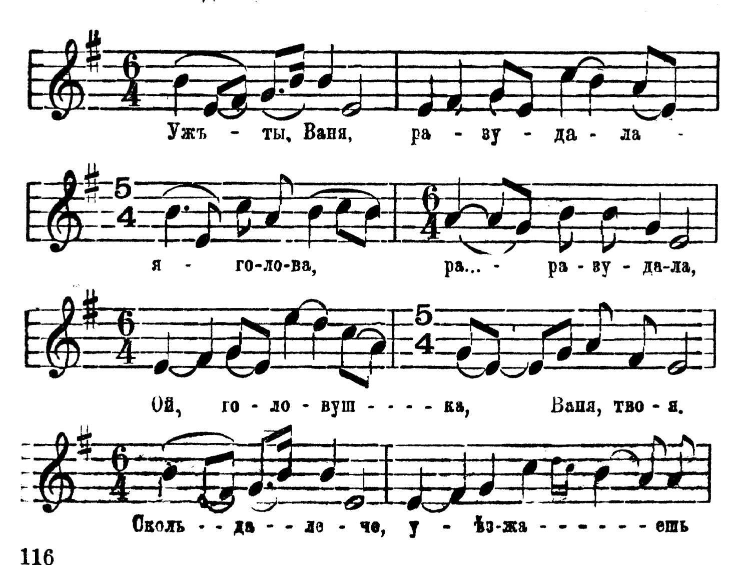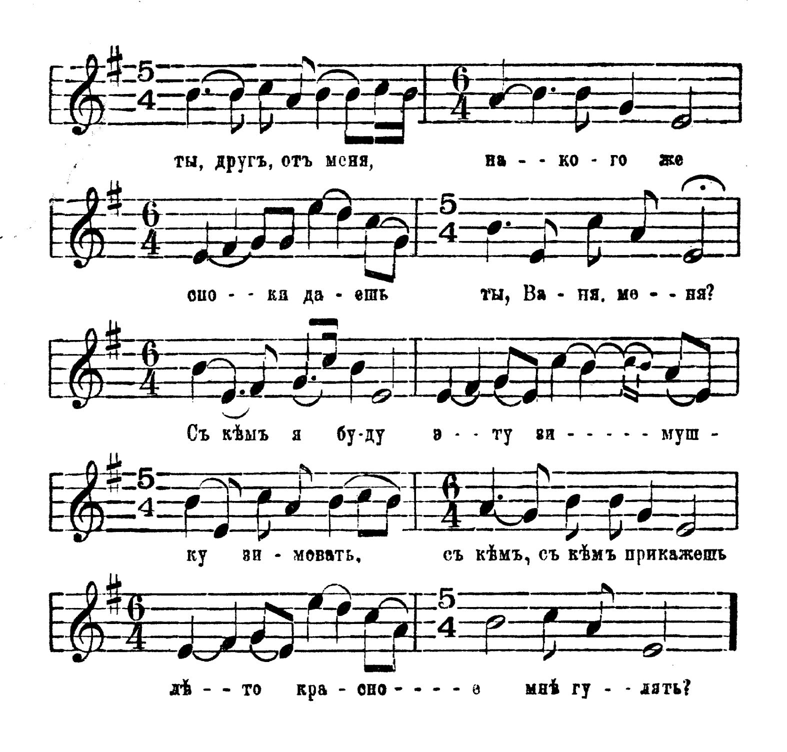


Flageolet.

En mai quaud Ie rossignolet
Chante clair au vert buissonnet,
Je taille eu saule un flageolet,
Je fais de fleurs un chapelet.
Désir me vient d'amours chanter,
Chanter d'amours au bois seulet,
Pour mé distraire et consoler
D'un mal d'amour qu'il faut celer.

Chanson russe.—Русская пѣсня.
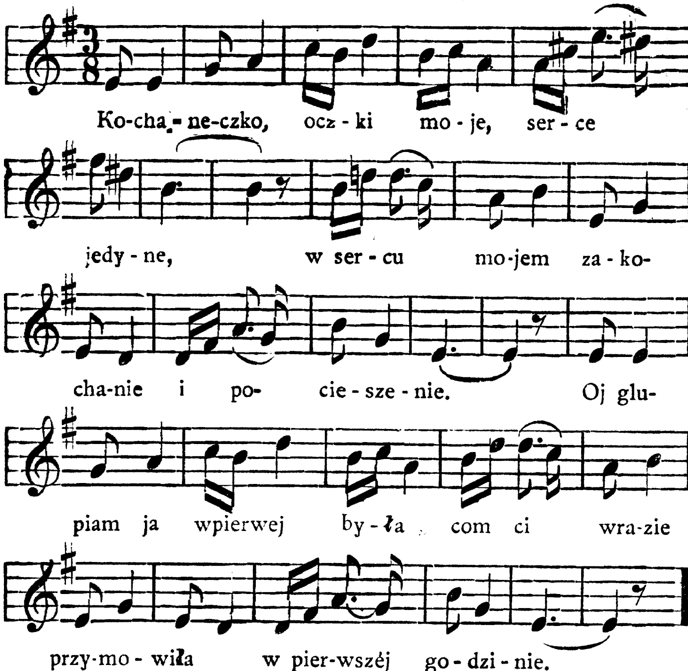
III. (Касимовскій уѣздъ, Рязанской губ.—Неизданная). Версія, пѣтая (безъ акомпанемента) въ концертахъ М. Олениной д'Альгеймъ.





Гуляй, гуляй, моя размилая, ты одна;
Я, я уѣду въ чужи, дальни города.
(Эти слова поются на первыхъ шесть тактовъ пѣсни).

IV. Chanson Polonaise (publiée dans Oscar Kolberg, **Pieśni** Ludu Poskiego. Varsovie, 1857).



2. A wy, ludzie, wy poganie
wy zle radzicie,
Coście mnie z nim przegnie-
wali
w tem się cieszycie.
Oj cieszcie się póki chcecie
Mnie-ć nie długo na tym
swiecie
umrę dla tego.

3. Kiedy umrzesz miła moja
to nie we złości
Dam pochowai twoje cialo
i twoje kosci.
Dam wypisać takie słowa
Że tu leży miła moja
wielce strapiona.

4. Dam postawić choineczkę
na twej mogile,
Co sie będzie zieleniała
choć o trzy mile.

V.

Chanson anglaise.

Voir plus haut: Sixième Concours International §§ 1 et 2.

Chanson russe

(Traduction).

— Chanson inédite du gvt. de Riazan.—Recueillie et chantée dans les concerts (sans accompagnement) par M-me Marie Olénine d'Alheim.

Ah! Vania! toi qui n'as peur de rien. O Vania! tu pars pour des pays lointains. Avec qui me laisses-tu? Avec qui passerai-je l'hiver? Avec qui passerai-je l'été?

— Passe l'hiver seule, passe l'été seule, ô mon aimée! Je vais dans les villes lointaines, dans le villes étrangères. (Se chante sur les six premières mesures).

Chanson polonaise.

— Mon amour, mon cœur, je t'aime! Le cœur est joyeux quand on aime. Ah! j'étais comme privée de sens en écoutant mon bien aimé, quand je le vis pour la première fois!

O les gens! méchantes gens! Vous avez mal agi en me séparant du bien aimé. Voici mes pleurs pour vous donner de la joie! Je n'ai pas longtemps à vivre. Je mourrai bientôt.

— Si tu meurs, je serai sans méchanceté pour toi. Je t'enterrerai dans la terre humide. Et j'inscrirai sur la tombe: ci-gît celle que j'aime.

Je planterai un sapin sur la tombe. On le verra de loin, de loin on le verra verdir.

Auteurs interprétés

et éditeurs.

Bach.—Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Breitkopf und Härtel, Leipzig.—Coll. des airs classiques trad. par M-me H. Fuchs. A. Durand et fils, 4, p-ce de la Madeleine, Paris.

Beethoven, Mozart, Schubert, Hugo Wolf.—Editions Peters.
Berlioz.—Costallat et C-ie. 60, chaussée d'Antin, Paris.
César Franck.—Alphonse Leduc, 3 rue de Grammont, Paris.
Gabriel Fauré.—Hamelle, Paris.
Liszt.-C. F. Kahnt, Leipzig.
Chopin.—Hamelle, b-d Malesherbes, Paris.
Claude Debussy.—A. Durand et fils.—Fromont.
Vincent d'Indy.—A. Durand et fils.
Purcell.—Boosey and C°, London.

Scottish Songs: Beethoven (Litolf) Max Bruch (Leuckart, Breslau), Gretchaninof (Zimmermann, Moscou), Serge Léon Tolstoï (Société d'édition musicale russe, Moscou), Paul Vidal (Recueils de chants populaires publiés par la **Maison du Lied,** P. Jurgensohn, Moscou), Alexandre Georges (id.)

Musette et pastorale (Perilhou).—Heugel et C-ie; galerie Vivienne, Paris.

Schumann.—Breitkopf et Härtel.
Wagner.—Schott, London, 157 Regent Street.
Glinka.—P. Jurgensohn, Moscou.
Dargomijski.—P. Jurgensohn.
Balakirev.—Guttheil, Zimmermann, Moscou.
Borodine.—P. Jurgensohn.
Rimski-Korsakof.—Biélaieff, Leipzig.
C. Cui.—Bessel.
A. Olénine.—P. Jurgensohn.

Moussorgski.—Bessel à Pétersbourg, Biélaieff à Leipzig, Guttheil à Moscou. Pour **Boris Godounof,** exiger de l'éditeur Bessel l'édition originale.

Sept chants populaires (M. Ravel, A. Georges, A. Olénine)—récueils de chants populaires publiés par la Maison du Lied, Jurgensohn, Moscou).

Table des Matières.

Errata.

Page 42, l. 7. „Dis-moi, veux-tu, grand-mère".
Page 72, au bas de la page, lisez:

Lève son mouchoir et lance
A voix pleine son refrain.

Supprimez ce dernier vers au bas de la page 73.